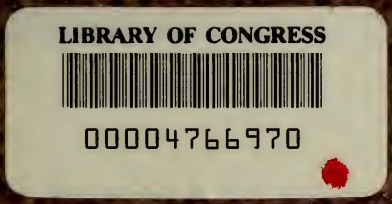
LIBRARY OF CONGRESS
00004766970

1X575
Ap

H. 1 ct

5 Dm
5.D. Ap

OE.

THE LIBRARY OF CONGRESS
1800

Class BH 193

Book .L6

Die

Wissenschaft des Ideals

oder

Die Lehre vom Schönen,

bearbeitet

von

Dr. Bernh. Heinr. Carl Lommatzsch,
Conrector am Kölln. Real-Gymnasium zu Berlin.

Berlin,
bei G. Reimer.
1835.

BH 193
L 6

564805
My 13 39

Vorrede.

Seit der Wiederherstellung einer freieren Bewegung des Gedanken auf dem Gebiete der Philosophie ist nicht leicht eine philosophische Disciplin vielseitiger erwogen, versucht, und in mannigfaltigeren Schriften zur Darstellung gebracht worden, als die Wissenschaft von dem Schönen; und wie sie selbst in ihrem ganzen Umfange nur erst ein Werk der neueren Zeit ist, — wenngleich das Schöne in seiner ewigen Jugend uns längst aus den Sagen und Meisterwerken des Alterthums entgegenglänzt, und mit dem Zauber seiner Herrlichkeit und Anmuth überall die Lust und Bewunderung der menschlichen Anschauung an sich reißt, — so trägt dieselbe auch jene unruhige schöpferische Regsamkeit des neueren Geistes in der Ergründung und Umgestaltung des gegebenen Bestandes der Dinge so sehr an sich, daß sie in den mannigfaltigsten Gestalten und aus immer veränderten Gesichtspunkten der Forschung und ihrer Resultate zu

Tage tretend, doch immer wieder zu einer neuen Begründung und Erfassung aufrief, damit aus diesen wissenschaftlichen Kreisungen der Geist seine eigene Schöne und die Thaten seiner Schönheit als ein freies, in sich selbstständiges Bewußtseyn erringen möchte. Daher dürfte wohl schwerlich eine andere philosophische Disciplin eine so reiche Mannigfaltigkeit der Bewegungen des modernen Geistes darbieten, und somit die Eigenthümlichkeit seiner immanenten Thätigkeit mit größerer Bestimmtheit aufzeigen, als gerade die Wissenschaft des Schönen; aber auch eben so oft mochte sich die ungestüme Hast desselben, zur wissenschaftlichen Construction zu gelangen, nur in einer Reihe von Versuchen aufgeben, statt in seinen Lösungen die volle Ruhe und Klarheit des Wissens und Anschauens gefunden zu haben. Fern sey es, die Werke der Meister auf dem Gebiete des Gedanken in dieser Beziehung mit so engem, und hier selbst nichtigen Ausdruck eines für sie nur mit Unrecht verkleinernden Urtheils zu bezeichnen; ihre wissenschaftlichen Leistungen sind, wie dies überall auf dem Gebiete der Wissenschaft gilt, eben so viel großartige Momente und sichere Fortschritte in der Gestaltung des Schönen, von denen das eine die andern nicht etwa blos überbietet, — wer möchte von der ewigen Freiheit des Geistes so Kleinliches denken, und sie so so unmündig ermessen, — sondern welche als eben so viel Wiedergeburten des Geistes selbst sich darthun,

in denen er seine ewige Jugend bekundet. Aber wo die Wissenschaft in den Entfaltungen ihres Princips noch vielfach mit dem Unmöglichen ringt, um sich überall den Adel und die Freiheit des Geistes zu geben, die den innersten Gehalt derselben ausmachen, da sind die Entwickelungsstufen derselben, bei allem Großen, was da geleistet, noch keineswegs geschlossen, und die Wissenschaft muß erst an ihr eigenstes Ziel geführt werden. In dieser Beziehung und in diesem Streben möge auch die vorliegende wissenschaftliche Behandlung des Schönen ihre besondere Begründung finden, und zu der Lösung der Aufgabe, — eine treue und umfassende wissenschaftliche Gestaltung des Schönen von seinem innersten Princip aus zu leisten, — gleichfalls das ihrige beitragen, und sich ihr nähern. Ob der Verfasser seinen Zweck erreichte, diesen Beweis kann nur das vorliegende Werk selbst führen; wieviel Abweichendes aber von der bisherigen Bearbeitung dieser Wissenschaft dabei nothwendig statt finden mußte, ergiebt sich schon aus der Fassung des Princips. Ganze Kreise des ästhetischen Wissens bedurften daher auch einer durchaus erneuerten ausführlichen Durchprüfung und fortgeführten Untersuchung, um dem Princip der Wissenschaft seine rechte Durchbildung geben zu können; und manches möchte so, mit den bisherigen Ansichten in größeren Widerspruch tretend, auch selbst den Widerspruch auffordern; aber wie dem auch sey, das beharrliche Streben das Bewußtseyn der

Wahrheit aus seiner Tiefe zu begründen, und zur Poesie der That herüberzuführen, wird man so leicht nirgends vermissen; nur daß es hier der Geist des Schönen ist, welcher diesen Anforderungen der Wahrheit genügend, zu den Thaten der Schönheit selbst erst herausfordern kann. Möchte es dem Verfasser gelungen seyn, ihn, wie wenig es auch sey, in dem wissenschaftlichen Bewußtseyn der Kunst wie des Lebens einer freieren Anerkennung noch näher gebracht zu haben. In diesem Sinne möge das vorliegende Werk allen denen, die das Schöne und die Wissenschaft desselben lieben, als eine freundliche Spende nicht unwillkommen erscheinen.

Uebersicht des Inhalts.

Seite

Einleitung. Ueber die Betrachtung des Schönen 1

Abtheilung I.

Das Ideal 14
1) Begriff des Ideals 14
a. an sich 14
b. in dem Verhältniß desselben zur übrigen Bildlichkeit .. 21
2) Das Ideal in seiner Allgemeinheit 27
3) Das Ideal in seiner Besonderheit 33
4) Der Rhythmus in seinem Verhältniß zu dem Ideal 63
5) Das Zerrbild 77
6) Das Ideal als das Schöne 88
7) Allgemeingültigkeit des Ideals als das Schöne 97

Abtheilung II.

Das Schöne 103
1) Artung desselben 103
a. Das Subjectiv-Schöne 104
Das Reizende 105
Die Grazie 106
Das Interessante 107
Das Geistreiche 110
Das Witzige ..... S. 112 vergl. 39
Das Humoristische ..... S. 113 vergl. 50
Das Naive ..... S. 114 vergl. 53
Das Sentimentale ..... S. 115 vergl. 49
Die Ironie ..... S. 116 vergl. 52
Anmuth und Würde 116
Gegensatz derselben im Ideal 122
Das Gravitätische 119
Das Pathetische 119
Sittigkeit, Zierlichkeit, Manierlichkeit 123
Unterscheidung des Angenehmen von dem Schönen .. 124
b. Das Objectiv-Schöne 125
Pracht, Schmuck, Zierde 125
Das Hübsche, Nette, Niedliche 125
Prunk, Gepränge 126
Geschmeide 127
Das Feierliche 129

Seite

Der Pomp . . . 130
Das Herrliche . . . 133
Das Erhabene . . . 133
— Phantastische . . . 136
— Emblem . . . 138
— Groteske . . . 139
Die Arabeske . . . 139
Das Burleske . . . 142
— Lächerliche . . . 143
— Komische . . . 148
— Ernste . . . 152
— Tragische . . . 153
c. Das Absolut-Schöne . . . 158
Das Hehre . . . 159
— Majestätische . . . 160
— Edle . . . 160
— Liebliche . . . 161
— Geniale . . . 161
Die absolute Häßlichkeit . . . 164
Das Ungeheuer . . . 161
— Scheusal . . . 161
d. Beurtheilung einiger andern Eintheilungen des Schönen 161
Das Mythische und Mystische in seiner Beziehung auf das Schöne . . . 167
— Antike . . . 169
— Romantische . . . 172
— Moderne . . . 175
2) Anschauung des Schönen . . . 179
Das Schöpferische derselben . . . 184
Geschmack, Kunstsinn, ästhet. Urtheil, Kunsturtheil . . . 187
3) Darstellung des Schönen . . . 188
schaffende, nachahmende . . . 189
Manier . . . 192
Stil . . . 194
Originalität . . . 198
Correctheit . . . 198
Treue . . . 200
Charakteristik und Idealität . . . 205
Verhältniß d. Wunderbaren zur Darstellung d. Schönen 209
4) die Kunst a) an und für sich . . . 217
Ihre Eigenschaften: Weisheit, Stärke und Schönheit . 219
b. Der Künstler . . . 227
Begeisterung und Besonnenheit desselben . . . 227
Genie, Talent und das Unlehrbare der Kunst . . . 232
Der Techniker, Virtuos, Dilettant . . . 233
c. Das Kunstwerk . . . 234
Bildsamkeit seines Stoffs . . . 238

Abtheilung III.

Die schönen Künste . . . 242
1) Entstehung derselben . . . 242
Urpoesie . . . 245
Verhältniß der Phantasie zu ihr . . . 246
Aeußererer Stoff der schönen Künste: Wort . . . 250; Licht . . . 255; Ton . . . 259

Seite

2) Besonderung der schönen Künste 269
a. Die Künste des Wortes 269
α. Die Dichtkunst 270
Unterschied des Dichters und Sehers 270
Lyrische Dichtung 275
Eintheilung derselben 275
Speculativ: Ode 276
Speculativ: epischer Hymnus 278
Speculativ: Sonett 279
Intuitiv: Lied 282
Intuitiv: Elegie 283
Intuitiv: romantisches und modernes Lied 286
Intuitiv: erzählendes Lied, Romanze 287
Intuitiv: über die Dichtungen des Ossian 287
Intuitiv: Ballade 289
Reflectirend: Epigramm 291
Reflectirend: Xenie 293
Reflectirend: Räthsel 293
Reflectirend: poetische Epistel 294
Reflectirend: Heroide 295
Reflectirend: Satyre 296
Reflectirend: lyrische Parodie 298
Reflectirend: Gnome, Fabel 298
Reflectirend: Paramythie 301
Reflectirend: Parabel 303
Epische Dichtung 304
Unterschied der epischen, historischen und philosophischen Darstellung des Geschehenen . . 305
α. Historisches Epos 319
Gegensatz des mythisch. und mystischen, heroisch. und romantischen Epos 322
Idyll 325
b. Philosophisches Epos 327
c. Epos der Phantasie 336
Mährchen 338
Roman 340
Novelle 340
Epische Parodie 345
Die dramatischen Dichtungen 345
Eintheilung derselben 369
α. Das Trauerspiel 371
Tragödie 373
Das bürgerliche, historische u. romant. Trauerspiel 373
Das neuere Melodrama 375
Verhältniß des Lächerlichen zum Trauerspiel . . 376
b. Das Lustspiel 378
Charakterstück, Intriguenstück, Posse 381
c. Das Schauspiel (im engeren Sinne) 384
β. Die Redekunst 385
γ. Die Declamation 391
Unterschied der redenischen und mimischen 403
b. Die Künste des Lichtes 408
α. Die Künste der Bewegung im Lichte 410

Seite

Mimik 411
Tanzkunst 420
Mimischer, allegorischer, geselliger Tanz 427
Der phantastische und Grotesk-Tanz 428
Der religiöse Tanz 429
Feuerwerk, Schattenspiel, Transparent, Illumination 431
β. Die Künste der ruhigen Gestalt im Lichte 434
Die Malerkunst 438
Die Landschafts- und allegorische Malerei 449
Die historische Malerei 453
Genre-Malerei 455
Portrait 456
Gegensatz des Colossalen und Miniaturen 458
Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt 459
Die Bildnerei 461
Bildhauerkunst 462
Das Relief 473
Das Intagli 476
Architektur 477
Säulenordnungen 481
Göthische Baukunst 488
Unterschied des antiken, gothischen und modernen Stils der Baukunst 488
Gartenkunst 490
Die Künste der Ruhe u. Bewegung zugl. im Lichte 492
Die lebenden Bilder 493
Fechtkunst 495
Seiltanz und Reittanz 498
c. Die tönenden Künste 501
Eintheilung derselben 502
Sehnsucht der Töne nach dem Ideal 504
Musikalische Idee 510
Phantasiren 512
Musikalische Composition 514
Melodie und Harmonie 515
Modulation 516
Der musikalische Vortrag 519
Stil desselben 521
Einfach gegliederte Musik, das Lied 530
das Minnelied u. d. Choral 532
der Marsch 534
die Tanz-Musik 535
Concertirende Musik 536
Symphonie 537
Oratorium 539
Cantate 540
3) Das Zusammengehen der schönen Künste 548
Die scenische Kunst 551
Das Volksfest 575
Die gottesdienstliche Feier 578

Die Wissenschaft des Ideals
oder die
Lehre vom Schönen.

Einleitung.
Ueber die Betrachtung des Schönen.

Es hat das Schöne überall, wo es sich zeigte, und von jeher unter den Menschen einen so wunderbaren tiefergreifenden Eindruck gemacht, daß in dem heiteren Spiele des Scheins, der sich bei flüchtiger und nur obenhin gefaßter Betrachtung desselben leicht als das Wesen des Schönen selbst kund geben mochte, doch immer bald wieder dem Antlitz der Schönheit gegenüber der geheimnißvolle Sinn desselben so mächtig und ernst entgegentrat, daß es mit heiligem Zauber erfüllend durch die Hülle der Entäußerung hindurch nur Hehres und Göttliches zu reden bestimmt schien. So haben das Schöne gerade diejenigen besonders erfaßt, welche von der Glut desselben entzündet, aus der ewigen Tiefe des Genius Schönes zu schaffen und zu gestalten berufen waren, und die also das Wesen desselben selbst und in wesentlicher Ueberlieferung bewahrten und fortpflanzten; so haben begeisterte Dichter, Bildner und Sänger, diese geweihte Schaar der Hüter und Pfleger des Schönen, von und in ihm schön und herrlich geredet und gestaltet, und die gefeierte Schöne des erscheinenden Gottes, des Heros und der Geliebten sind Glanzpunkte, an denen vor andern das volle Bewußtseyn dieser Ansicht hervortrat. Auf alle Fälle läßt sich die Menge derer, welche der Betrachtung des Schönen

dahingegeben sind, in zwei Hauptklassen abtheilen, die Besonnenen und die Begeisterten, die einen, welche den empfangenen Eindruck des Schönen durch ruhige Ueberlegung mäßigen und beherrschen, die andern, welche von ihm in den Tiefen ihres Innern übermächtig bewegt, davon hingerissen und selbst beherrscht werden; aber die einen wie die andern theilen die obige Ansicht von dem Wesen des Schönen, wenn nur die Empfänglichkeit tief wie der Eindruck mächtig genug war, in deren Berührung sich ihnen das Verständniß der Schönheit erschlossen. Daher sind unter jenen besonnen Betrachtenden nicht die Nüchternen zu verstehen, die alles in gleichgültiger Ruhe aufnehmen und erwiedern, und nur an der Gliederung der Form und den statischen Momenten des Stoffs ein Wohlgefallen finden, und denen, um mit dem Dichter zu reden, ungenossen und unempfunden die schöne Seele der Natur vorüberschwand, denn wie sollten sie wohl über den Geist der Dinge zur Besinnung kommen, da sie selbst jeder tieferen Bewegung des Geistes entbehren; eben so wenig sind aber auch unter den Begeisterten jene Gefühls-Enthusiasten der Kunst zu denken, die mit leidenschaftlicher Verzückung und orgiastischem Jauchzen in dem Anschaun des Schönen schwelgen und in dem Genusse desselben ganz untergehen möchten; denn in ihrer Empfänglichkeit für das Schöne ist es nicht der Geist des Schönen selbst der über sie kömmt, und sie bewegt, sondern es sind die egoistischen Regungen der Lust und das leidenschaftliche Verharren in subjectiver Bewegung des Gemüthes, was sie reizte und hinreißt; ein so bestochnes partheiliches Urtheil kann nie wissenschaftliche Geltung haben, wo der Gegenstand selbst rein und ungetrübt in das Auge gefaßt werden soll; wohl aber gehört den Begeisterten, die wir meinen, als die äußerste Gränze der geistigen Bewegung noch jener Zustand an, den die Alten mit dem Ausdruck eines heiligen göttlichen Wahnsinns bezeichnen, indem die davon Ergriffenen die Offenbarungen des göttlichen Geistes selbst, in dem was schön ist, in unwiderstehlicher übergewaltiger Weihe empfingen und wiedergaben; weil hier der Gegenstand an sich nicht untergeht, sondern vielmehr ganz in

der Fülle seines Lebens dithyrambisch dahingetragen und fortgepflanzt wird; denn darin weissagt ja das Schöne sich selbst. Unter den Denkern des Alterthums ist es vor allen der selbst in wunderbarer Schönheit seine Gedanken entfaltende Plato, der das Wesen des Schönen in seiner göttlichen Gewalt tief begriff und dem gemäß enthüllte; denn was ist es anders in seinem Phädros, wenn ihm die Seelen hier im Staube bei dem Anblick desjenigen, was ihnen als schön gilt, nur darum es so beurtheilen, weil ihnen die Erinnerung des Seyenden wieder aufgeht, was die Seelen schon früher in vollendeterem Zustande geschaut haben; eben so setzt er geradezu daselbst das Schöne als Eigenschaft des Göttlichen, mit Bestimmtheit sagend, das Göttliche ist das Schöne, Weise, Gute und was dem ähnlich, so wie er auch bei Mittheilung dieser Ansichten von jenem göttlichen Wahnsinn redet, welcher denjenigen emporhebt, der bei dem Anblick der irdischen Schönheit jener wahren sich erinnert, unter allen Begeisterungen, wie er sagt, die edelste und des edelsten Ursprungs sich erweisend; und er stellt ihre Macht so groß auf, daß wer noch frische Weihung an sich habe und das Damalige vielfältig geschaut, wenn der ein gottähnliches Antlitz erblicke oder eine Gestalt des Körpers welche die Schönheit vollkommen darstelle, so bete er sie anschauend an, den Ruf übertriebenen Wahnsinns nicht fürchtend, und opfere wie einem heiligen Bilde oder Gotte dem Liebling. Aber auch Aristoteles, wenn gleich seine Ansichten über poetische Schöne die frühere französische Kunstschule, selbst abgesehen von ihrem Batteux, nüchtern verflacht zu einseitiger Norm ihrer Kunstgebilde machte, und obgleich man Aristoteles auch sonst einer mehr formellen äußerlicheren Ansicht der Schönheit bezeiht, weil er das Schöne mehr in äußerlich gefaßten Eigenschaften wie die des Gleichmaßes, der Ordnung und Regelmäßigkeit bestimmte, weist gar sehr auch, besonders in seiner Ansicht über das Tragische, auf einen höheren Begriff der Schöne hin, da ihm ja die Kunst als die nachbildende Darstellerin des Schönen den Leidenschaften die Weihe der Reinigung bringend eine höhere und auf voller Klarheit des

Bewußtseyns und der Idee beruhende Begeisterung hervorrufen soll. Beide Denker stehen auch gleich fern von jener äußerlichen und egoistischen Betrachtung des Schönen nach der es mit dem Angenehmen und Nützlichen zusammenfällt, ja Plato unterscheidet es sehr bestimmt davon in seinem ausführlicheren Gespräch, welches vom Hippias den Namen führt, und er möchte die sinnlichen und selbst mechanischen Ansichten vom Schönen, wie sie in spätern Zeiten die englischen Denker seit Shaftesbury aufstellten, hätten sie zu seinen Zeitgenossen gehört, mit gleich launiger Ironie in ihrer Blöße dargestellt haben, wie er dies daselbst mit denen des Sophisten Hippias thut. Denn wie soll (nach Shaftesbury) die Einigung und Uebereinstimmung in dem was den Neigungen Aller zusagt, also immer nur das Wohlgefällige, oder (nach Hogarth) das leichte gefällige und andererseits wieder abgemessene Zusammen-Spielen des Einfachen und Mannigfaltigen in unserm Gemüthe, oder (nach Edmund Burke) das gesellige Zuneigung und Vereinigung Erweckende und durch Milde und sanftes Widerstreben zu angenehmen abspannenden Gefühlen Anregende in dem Wesen der Schönheit selbst Tieferes bezeichnen, was nicht jeder verfeinerten Sinnenlust überhaupt zustände, ja was nicht das Schöne selbst zu dem feinsten Sinnengenuß herabzöge, also die hehre Bedeutung desselben entwürdigte und aller Weihe beraubte? Und wenn auch bei Shaftesbury wieder das Schöne mit dem Guten geeint wird, so will das sehr wenig sagen, da ihm auch das Gute durch subjective Neigungen Gutes wird, wenn diese nämlich mit den Neigungen Aller in Einstimmung sind. In einem würdigern Verhältniß steht das Gute zu dem Schönen bei den Sokratikern, wo es darauf ankömmt, die vollendete Entfaltung des menschlichen Lebens in dem was es seyn soll, fest zu bestimmen. Denn da sie fordern, daß es gut und schön zugleich sey, so erscheint zwar das Gute als das Wesen dieser Bestimmung und das Schöne nur als seine Form; aber dadurch daß das Schöne die reinste Form in der das Gute sich harmonisch entfaltet, seyn soll, wird es, abgesehen von seinem weitern Inhalte, zugleich die wesent-

liche Form des Guten, in der dies sich nur vollendet darzustellen vermag; und da ferner das Gute zu den Merkmalen des Göttlichen gehört, und so beseelend und schaffend das Leben göttlich gestaltet und entwickelt, so ist auch hier das Schöne nur im Einklange mit dem was göttlich ist, zu betrachten, und der Gegensatz in dem es dabei gehalten ward, löst sich wieder auf in der vollendeten Kalokagathie, worin gerade durch die auch nach Außen wieder vollzogene Einigung in welcher umgekehrt das Schöne sich das Gute zueignet und verklärt, jene wunderbare und tiefe Bedeutung desselben vom neuen hervortritt, die wir schon früher erwähnten. So führt Plato in dem Gastmahl dasselbe, wo er die Ansichten der schönen Diotima über das Schöne des Sokrates aussprechen läßt, aus seinen Entäußerungen wieder hinan zu dem Guten in seiner höchsten Geltung als dem Göttlichen, indem er von der Liebe des Schönen im Einzelnen hienieden als Vorbildung beginnend, stufenweise hinaufsteigt zu allen schönen Gestalten, und von da zu den schönen Sitten, und von da zu den schönen Kenntnissen und von den Kenntnissen endlich zu jener einen, welche von dem Schönen selbst die Kenntniß sey, so daß man also zuletzt jenes selbst was schön ist, dadurch erkenne; bei dessen Anschauen man nicht zurücksehen möge zu den einzelnen schönen Erscheinungen des Lebens, wenn man dazu gelangt sei, jenes Schöne selbst, das des menschlichen Flitterkrams entbehre, rein und lauter und unvermischt zu sehen, indem so das Göttlichschöne in seiner Einartigkeit geschaut werde. Wer aber nach diesem schaue, dem werde es begegnen, daß er nicht Abbilder der Tugend erzeuge, da er nicht Abbilder berühre, sondern Wahres und wahre Tugend, und ein Liebling der Götter zu werden. Nur in diesem innigen Zusammenhange des Guten und Schönen allein, welcher wieder nur in Einheit bei der Gottheit selbst war, ist das Schöne bei den Alten als die andere Seite des ethischen Lebens zu betrachten, und es steht diese Ansicht der Schönheit daselbst in weiter Kluft getrennt von derjenigen, nach welcher z. B. Fichte das Schöne im Verhältniß zu dem Guten als eine

Vorbereitung für das Ethische geltend zu machen suchte. Wer aber sagen wollte, daß das Schöne im Leben allein dem Guten verbunden sei oder ihm diene, der würde sich eben so weit von der Wahrheit entfernen, als derjenige, welcher behauptete, daß das Gute auch immer schön seyn müsse, indem doch keine von beiden Behauptungen auf Allgemeinheit Anspruch machen kann. Denn was die zweite Behauptung zunächst betrifft, so dürfen wir uns nur solche Männer der Geschichte vergegenwärtigen, welche in ihrem ernsten strengen Sinne im Kampfe gegen das Schlechte ihrer Zeit die Menschen nur zürnend zu lieben vermochten, um eine Erscheinung des Lebens hinzustellen, welche nur zu leicht der Gestaltung des Schönen entbehrt; oder jene tief mystischen Naturen, welche der Beschauung des Göttlichen in allen seinen Schönen dahingegeben, doch in und außer sich Bild und Gleichniß vernichtend, selbst jenes Urlicht nicht hell nennen mögen, weil es scheint, und nur ganz nach der Wesentlichkeit des Absoluten ringend, das Schöne in sich zertrümmern, wie es sich auch entfalte; oder jene tragischen Fügungen des Schicksals, die wir als Weltgerichte der Gottheit verehren, in denen das Schönste selbst unter den Hufschlag der Rosse und unter den Siegeswagen wild entrüsteter Kraft unerbittlich dahingeworfen, untergehen muß, flüchtig und spurlos wie die gemeinste Erscheinung des Lebens. Was aber die erste Behauptung betrifft, so wissen wir, daß auch das Böse sich die Gestaltung des Schönen anzueignen vermöge, wenn gleich es in solchem Widerspruch mit sich selbst, der tiefern Wurzel seines Wesens entfremdet nur in den Elementen des Scheines sich fest hält, bis endlich auch dieser Schein erlischt, und das Schlechte auch wieder das Häßliche wird, zu dem es in dem ewigen Zwiespalt seiner selbst nothwendig hintreibt. Es ist aber ferner auch dabei die merkwürdige Erfahrung zu beachten, daß gerade künstlerische Naturen, besonders welche sich mit der nachahmenden Darstellung des Schönen beschäftigen, den Principien des Guten dadurch mehr entrückt werden; nicht so, daß dadurch der Sinn gerade verderbt und schlecht werde, aber wem wäre wohl jene immer rege Leichtfertigkeit und

jene unermüdliche Lebensluſt fremd geblieben, welche oft ſogar die Beſſern unter ihnen ganz zu beherrſchen vermag. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Beſchäftigung mehr in dem Schönen zu ſcheinen, als gerade in dem Schönen ſeyn zu müſſen, hier leicht der tieferen Bedeutung und dem ernſteren Geiſte der Schönheit gar ſehr entrücken kann; dazu kömmt, daß die Beweglichkeit und veränderliche Geſtalt unter welcher dabei die Formen des Schönen herausgebildet werden, auch mehr das Schöne als eine reizende Wandelbarkeit anſehen läßt, an deren augenblicklichem Daſeyn man ſich erfreuen, und nach ſeinem Genuß eben ſo wieder zu einem andern hineilen müſſe, um auf gleiche Weiſe ſeinen flüchtigen Reiz zu erfaſſen, wodurch die egoiſtiſche Luſt des Genuſſes reiche Nahrung und Ausbildung findet. Ueberdem da eben das Schöne in der Beweglichkeit und in dem Widerſtreit der Außenwelt ſo leicht nur als etwas erſcheint was für die äußere Form der Dinge ſeyn ſoll, ſtatt als etwas nothwendig an den Dingen Daſeyendes, ſo ſcheint für denjenigen, der überwiegend in dieſer Richtung die äußerliche Schöne geſtalten zu müſſen ſich berufen weiß, bei ſolchem von ihm ſelbſt vielfach heraufgerufenen Spiele des als ein Einzelnes ſeyn Sollenden mehr nur die Willkühr und die Laune des Begehrens erweckt zu werden, ſtatt des feſt gemeſſenen ethiſch geregelten Willens, der vielmehr zurückgedrängt wird, weil er dieſem beweglichen Spiel des im Einzelnen nur ſeyn Sollenden mit dem was nach ewigen Geſetzen der Idee und ſomit als Allgemeines nothwendig ſeyn ſoll, gar ſehr hemmend entgegen zu treten vermag, beſonders wenn dieſer frei gewordene ethiſche Wille noch nicht zur völligen Freiheit und ſomit auch Befreiung von Vorurtheilen gelangt iſt. Da aber am Ende alle Erſcheinung, die nur in Vereinzelung ſich geltend macht, und jede Willkühr, die nur ſich ſelbſt fortbeſtehen laſſen will, auf das höhere Leben des Geiſtes und der That, alſo auch der künſtleriſchen That, nothwendig zerſtörend einwirkt, ſo begiebt ſich derjenige Künſtler der das Schöne dem Ethiſchen ganz entrückt, einer ſchützenden und ſelbſt belebenden Kraft, und es möchte vielmehr die dem Künſtler geziemende Löſung des Le-

bens diejenige seyn, es als ein gutes und schönes darzustellen. Freilich wäre aber dann das Gute nicht in jene peinliche Beschränktheit eines nur ängstlichen Gewissens zu setzen, welche allen Aufschwung des Geistes lähmt, sondern ähnlich jener alten helleren Ansicht in die Vollendung der göttlichen Ideen und in jene heilige Ehrfurcht gegen die Gottheit selbst. Von diesem Standpunkt der Kalokagathie aus erhebt sich unter den Neuern besonders Winkelmann voll immer reger Begeisterung zu den kühnsten Ansichten in Beurtheilung des Schönen, und wenn es oft auch mehr der Aufflug der Begeisterung als das Gleichmaß der Besonnenheit ist, in dem er seine Beurtheilungen des Schönen ausspricht, so hält er doch fest an der hohen Ansicht, die Schönheit in ihrer Urgestalt in der Gottheit selbst zu suchen, und es liegt in Winkelmanns Ansichten weit mehr speculativer Werth, als in den wenngleich oft geistreichen Behauptungen Lessings, welcher vorherrschend dialectisch das Schöne beurtheilt, bald das Bestehende als Kunstgesetz angreifend, bald auch wieder es als Norm des Schönen geltend zu machen bemüht, ein Verfahren, dem selbst die Gebrüder Schlegel bei so vielem Geistreichen und tief Gedachten über die Kunst nie ganz untreu geworden sind. In veränderter Richtung haben die speculativen Systeme der neuesten Denker über das Schöne gleichfalls dem Schönen bei der der Speculation natürlichen Tiefe der Betrachtung, auch den tieferen Sinn desselben zu bewahren gesucht, und selbst Kant, wenngleich er das Schöne als ein Schema der Einbildungskraft fertig geworden ansieht, macht es doch auch zugleich zum Ergebniß der Idee, wiewohl diese hier mehr formal und abstract, als intensiv das Wesen der Dinge bestimmend auftritt. Denn jene concrete Erfassung der Idee ist erst durch die genialen und tieferen Forschungen Schellings und Hegels zum vollen Bewußtseyn gelangt. Allein so viel Tiefgedachtes und Treffliches auch von diesem Standpunkt aus über das Schöne gesagt worden ist, so läßt sich doch nicht läugnen, daß dabei auch noch ein starres widerstreitendes Element vorliegt, welches unter dem Standpunkt der Idee das Schöne in seiner weitern Entfaltung zu sehr

nur nach der Seite intellectueller Momente zerlegt und so eher es seiner ursprünglichen Lebendigkeit und Einheit entrückt, als es in seiner wesentlichen Sphäre fortbewegt, so daß es in seiner Entwicklung sich selbst fremd wird; indem man sich durch die Momente der Idee immer wieder erst zu dem Schönen selbst hinbewegen muß, um es in seiner wesentlichen Gestalt anzuschauen. Dazu kommen hier noch Schwierigkeiten anderer Art, wo die Idee mit der Schönheit selbst in offenbaren Widerspruch treten würde, um das Schöne darzustellen. Denn da diejenige Erklärung des Schönen durchaus zu einseitig seyn würde, die es nur in den eigentlichen Werken der Kunst anerkennen wollte, so würde bei einer umfassenderen Ansicht des Schönen ein solcher Widerspruch des Schönen sogleich entstehen, wenn in einer schönen menschlichen Gestalt eine Seele von beschränkter Intelligenz wohnte; wie es doch gerade sehr kunstgerechte Schönheiten mit höchst mittelmäßigen geistigen Fähigkeiten giebt; umgekehrt würden häßliche Leiber in denen eine rege Fülle von Intelligenz wohnt, ebenfalls zu diesem Widerspruch führen, da wir doch eigentlich voraussetzen müßten, daß ein geistvoller Mensch einen schönen Körper und umgekehrt ein geistloser Mensch einen häßlichen Körper haben müßte; und wie will man jene flüchtigen Erscheinungen genügend erklären, denen gemäß z. B. plumpe schwerfällige Gestalten in einem nur anders vermittelten Lichte gesehen, den Charakter hoher Schönheit und der Verklärung der Gestalt erhalten können, was ja selbst auch die Kunst, z. B. die dramatische bei ihren Darstellungen, zur Bereitung ihrer Illusionen als künstlerisches Moment des Schönen gar sehr zu benutzen versteht. Noch tiefer greift jener Widerspruch ein, nach welchem wir selbst bei großen, besonders plastischen Künstlern ein Widerstreben gegen die höhern Momente der Idee finden, — denn ein Widerstreben gegen die meist negativen Momente des critischen Verfahrens bedarf dabei als untergeordnet und leicht erklärbar, keiner besonderen Erwähnung; ja sogar einer unserer größten Dichter, v. Göthe, bei aller sonstigen Liebe für die Idee, verhöhnt sie doch wieder nicht selten in seinen Dichtungen mit schalk-

haftem Muthwillen und sogar in sehr begeisterter dichterischer Bewegung, so z. B. in dem Gedicht an seine Göttin, die Phantasie, welches doch so viel dichterische Anmuth und echte Schönheit entfaltet. Dazu kömmt noch, daß das Schöne, da sich die Idee entäußern und mit dem Stoff erst wieder zusammengehen muß um Schönes zu gestalten, — hier nur erst mit diesem Zusammengehen da ist, und also von Außen her erst die bestimmte Norm des Schönen zu erlangen vermag, anstatt das Schöne schon als ein Ursprüngliches und Erstes construiren zu können. Diese Richtung nehmen selbst die Solger'schen Untersuchungen über das Schöne, welche von so großem speculativen Interesse, so scharfsinnig gedacht und so wichtig und umfassend für die Wissenschaft der Kunst sie sind, von dieser Seite aus gewiß nicht das Schöne zu derjenigen lebendigen Klarheit, die ihm gebührt, zu erheben vermögen, oder die schöpferische Bildkraft in dem Busen des Künstlers zur vollen Regsamkeit zu erwecken im Stande sind, wenn er gleich sonst der Begeisterung des Künstlers ihr volles Recht ertheilt und die Schönheit sehr hoch stellt; aber es muß diese Erregung der künstlerischen Kraft eine für die Kunstlehre eben so wichtige Lösung als diejenige seyn, die Kunst wahr beurtheilen zu können, ja es geziemt der Wissenschaft schon durch das freie Bewußtseyn ihres Gehalts diese doppelte Forderung zu einen, daß das Wissen ein Thun werde, wie das Thun ein Wissen. — Wenn es nun aber nicht ohne große Härte und Gezwungenheit zu seyn scheint, das Schöne rein aus der Stellung und Entfaltung der Idee herzuleiten, so bin ich doch keineswegs der Meinung, daß die Idee in ihren speculativen Momenten eben sowohl wie in ihren Entäußerungen von der Schönheit fernstehen könne, da es ja theils einen besondern Kreis des Schönen giebt, welcher unter der Bezeichnung von intellectueller Schönheit seine wissenschaftliche Geltung findet, theils auch überhaupt die Idee die ganze Entfaltung des Lebens so tiefsinnig durchdringt, daß es ohne dieselbe einer genügenden Deutung völlig entbehrt; nur bedarf die Anerkennung der Idee und ihrer Entfaltungen auf dem Gebiete des Schönen eines Gegen-

satzes, der nicht aus ihren eignen Entwicklungen in sich und aus sich selbst allein hergenommen werden kann, um die Erscheinungen des Schönen genügend erklären zu können. Der Erfinder der wissenschaftlichen Behandlung des Schönen, Baumgarten, in seiner Aesthetik hat die Nothwendigkeit eines solchen Gegensatzes wohl erkannt, und wenn es gleich nur die dialectischen Momente des Begriffs sind, nach denen er der Wolfischen Art zu philosophiren gemäß, die Idee hervortreten läßt, so ist jener Gegensatz doch schon darin ausgesprochen, indem er gleich zu Anfange seiner Betrachtungen die Aesthetik der Logik mit ausdrücklichen Worten entgegensetzt, und überdem die Aesthetik nicht unmittelbar aus der Vernunft (ratio), sondern nur analog derselben, nämlich aus dem sogenannten analogon rationis herleitet; und wenn er in seiner sensitiven, d. i. sinnlichen Erkenntniß, als welche aus jenem Princip sich ergiebt, freilich immer wieder in seiner wissenschaftlichen Gestaltung den Begriff nicht blos als das die Schönheit Leitende, sondern auch sie Durchdringende und Bewältigende hervortreten läßt, so folgte dies ganz natürlich wieder aus jenem Unterschiede von niederen und höheren Seelenvermögen und daher selbst niederer und höherer Erkenntniß, welche jene Schule der Denker geltend machte, und worin auch er sich festgestellt hatte, indem gerade die sensitive Erkenntniß als die niedere jenem analogon rationis, also auch dem Princip der Aesthetik zukommt, mithin nothwendig auch der Herrschaft und dem Einfluß der höheren Seelenvermögen und ihrer Erkenntniß überall unterworfen ist. Auf der andern Seite bleibt aber auch noch etwas der Idee Fremdes in dieser sensitiven Erkenntniß zurück, indem ja jene Denker durchaus nicht in den Wahrnehmungen der Sinnlichkeit den Begriff und den Stoff (die Materie) als an sich identisch voraussetzen, wie sie dies überhaupt nicht thaten, und so bleibt in diesem Fall immer noch der Antheil des Stoffs ein nicht ganz aufgehobener Gegensatz für den Begriff, obgleich sie gewöhnlich in dem Laufe ihrer Betrachtungen davon hinweg zu sehen pflegen. Eben so spricht sich dieses Anerkennen eines Gegensatzes der Idee in dem Schönen

auch in dem Beginn der speculativen Richtung zu philosophiren bei Kant aus, der in seinem die Gestaltung des Schönen bedingenden Gegensatze zwischen Vernunftidee und Normalidee nicht sowohl in den Worten als vielmehr in der That einen solchen Unterschied hinstellte, da ihm die letztere nur durch die Vereinung von Bildlichem als Werk der Einbildungskraft entsteht, weshalb er auch erstere geradezu Idee und letztere Ideal nennt. Es ist aber freilich nicht zu läugnen, daß der Begriff des Ideals von einem viel tiefern Gehalt und einem weit größeren Umfange ist, als er in der Kantischen Beurtheilung des Schönen irgend hervortritt, und als er auch sonst in den Lehrbüchern der Aesthetik, selbst da, wo man ihn als ein durchgreifendes Princip ästhetischer Ansichten geltend zu machen sucht, genommen zu werden pflegt. Viel zu leicht, fast möchte gesagt werden können leichtfertig, geht auch Solger mit dem Begriff des Ideals um, wenn er dasselbe, wie es gewöhnlich gelte, nur als eine leere Abstraction betrachtet und in seiner reineren Bedeutung es der Idee völlig gleichsetzt; und wenn er das Idealisiren der Kunst im Gegensatz der Naturnachahmung als etwas Nichtiges und Verwerfliches (ja selbst Fades) ansieht, so kann es auch nicht befremden, warum er Männer, die in der Kunst und ihren Beurtheilungen so sehr sich dieser Richtung ergaben, wie dies z. B. bei Herdern der Fall war, so völlig mißverstand, daß er letzterem selbst Klarheit und echte Begeisterung absprechen mochte. — Wenn Phidias seine hohen Götter bildete, so war es wohl nicht leicht die Reinheit der Idee in deren Klarheit er so hehre ehrwürdige Gestalten in göttlicher Schöne dahin stellen konnte, denn vor dem Blicke der Denker die seine Zeit gebar, und denen er selbst nicht fremd war, zerstörten sich schon jene Vorstellungen der Götter als ein nichtiger Wahn, und dennoch schuf er aus der Fülle seines begeisterten Gemüthes heilige Bilder himmlischer Schöne; eben so wenn Aeschylus seine Riesengestalten der mythischen Zeit zum Heldenzorn und Heldenkampf heraufsteigen läßt, so waren die Ideen arm auf denen sie ruhten, aber die Begeisterung gewaltig aus der er

seine Helden als mächtige Urbilder titanischer Kraft empor-rief; und so sind es auch vorherrschend die Dichter, sie, die gerade den ganzen schöpferischen Zustand der Kunstgestaltung in seiner innigsten Durchdringung mit der Idee bewahren, welche uns in der höchsten Begeisterung ihres Liedes, wo also auch die Idee am Meisten ansprechen müßte, nicht so-wohl in einem reichen Kreise von Ideen, als vielmehr in einem reichen Kreise von Bildern und Gestaltungen festhal-ten, von denen sie selbst gestehen, wie ihnen Heiliges und Herrliches vor den innern Blick trete, welches sie nicht ganz in Wort und Begriff zu fassen vermögen; daher werden sie gerade in diesem höheren Zustande der Begeisterung bei den Alten erst den Sehern gleichgestellt, denen sich unmittelbar in heiligen Gesichten eine höhere Weltgestaltung in jenen Urbildern der Anschauung kund giebt, von denen schon Plato sagte, daß sie die Urbilder des Schönen selbst seien. Auf jener Höhe der Begeisterung ist es aber auch, wo überhaupt die Urelemente des Schönen erscheinen, in denen der Genius wie ein Blitz hierhin und dahin aufrauscht, in künstlerisch freier Bewegung Göttliches nehmend und gebend; und dieser geistige Zustand aus dem die Urbilder des Schönen aufstei-gen, ist der Zustand des Ideals, in dessen Entfaltung wir die Entstehung des Schönen selbst zu suchen haben; und wenn uns einzelne Dichter in der Fülle ihrer Begeisterung selbst so Tiefes von der Schönheit redeten, als die Betrach-tung der Denker selten erreichte, so war es das Ideal wel-ches ihnen dazu leuchtete, und in dessen Glanze erst das Schöne schön ward. Doch nur eine genauere Erwägung des Ideals vermag erst solche Behauptung genügend und wohl-begründet zu erweisen, und das Schöne selbst als Erzeugniß des Ideals zur Einsicht zu bringen.

Abtheilung I.

Das Ideal.

1) Ueber den Begriff des Ideals.

a. In sich.

Die Wissenschaft des Ideals kann als solche nur dadurch ihre Geltung und Bewahrheitung finden, daß der Begriff des Ideals selbst in seiner ganzen Eigenthümlichkeit nachgewiesen wird, und wenngleich die Gesetze der Idee und ihrer Entfaltung, als woraus sich die Darstellung des Ideals erst ergiebt, weiter reichen, als daß sie nur das menschliche Denken in sich befaßten, so ist demungeachtet gerade dieser Standpunct derjenige, der uns zunächst und am deutlichsten in die Sphäre des Ideals und seine Erscheinung einzuführen vermag, und es ist deshalb zweckmäßig, damit die Untersuchung zu beginnen. — Es verhält sich aber diese Stellung des Ideales daselbst auf folgende Art. Wenn sich in dem menschlichen Geist das Denken freier entfaltet und zu höherer Mündigkeit aufstrebt, ein Zustand, den wir gar sehr als einen schöpferischen der menschlichen Natur anerkennen müssen, weil das Leben der Gedanken sich dann in größerer Kraft und Beweglichkeit drängt und gestaltet, so finden wir, daß zugleich ein Gegensatz hervorgerufen wird, welcher der Idee in ihrer Lebendigkeit das Bild gegenüber stellt, in welchem jener innern Beweglichkeit der Idee eine gleiche Lebendigkeit der Entäußerung

entgegentritt. Aber man würde sich eben so sehr irren, wenn man ein solches Bild nur als ein Abstractum der Außenwelt ansehen wollte, wie man sich getäuscht hat in der Behauptung, daß alles unser Denken nur von außen her abstrahirt werde; wer je den Gang großer Erfindungen und wichtiger Entdeckungen auf dem Felde der Wissenschaft wie des Lebens in ihren Tiefen belauscht hat, wird finden, daß hier größtentheils der Geist in der bewegenden Idee so weit über der Beschränktheit des Gegebenen steht, daß er ihm vielmehr erst eine freiere Bahn anweist, und durch das Hinzuthun von dem was er aus sich selbst nahm, zu dem was da gegeben war, jenes Gepräge der Neuheit und Ungewöhnlichkeit erzeugte, welches dem Gebiete des Wissens und der Erfahrung einen höheren Aufschwung leiht. Es giebt in der That einen Kreis der Bildlichkeit und der Gedanken, welcher nothwendig erst von außen hergenommen werden muß, dies ist der gewöhnliche Eindruck der Sinnenwelt mit ihrer Bewältigung der Sinnlichkeit, welcher so unser erstes Bewußtseyn der Außenwelt bedingt, aber auch auf allen diesen immer mehr, je inniger sie werden, sich läuternden Stufen der Wahrnehmung tritt die Eigenheit des Geistes in seiner Macht selbst hervor, um jenen äußeren Eindruck zu bewältigen und ihn als sein Eigenthum zu ergreifen; und so muß der Geist noch vielmehr das Seinige dazu beitragen um die Vorstellungen aufzunehmen, als empfundenes Bild wie als Erkenntniß des Gedankens; denn werden sie in ihm Bild, so muß er sie selbst mitbilden helfen, werden sie reiner Gedanke, so muß er ihnen selbst mit läuternden Gedanken begegnen. So darf auch nicht geläugnet werden, daß der Dichter, wenn er in seiner Begeisterung von einer Fülle von innern bildlichen Vorstellungen bewegt wird, diese einem großen Theil nach der Außenwelt entnahm; aber schon diese dichterisch freie schöpferische Verbindung der empfangenen Bilder, abgesehen von jenem bildenden Antheil der ursprünglichen Auffassung des äußerlich Gegebenen zeigt, daß in seinem Innern sich ein eignes Leben geistiger Bildlichkeit regt, welches so ein früher Gegebenes geistig in neue Gestalt umzuschaffen vermag; und wenn

es auch nicht schon dem tieferen Gesetz der Einheit widerspräche, das Geistige und Körperliche so wie es da ist, in einem solchen Zwiespalt zu erfassen, daß der Ausgang des einen in das andere, ja die Einigung beider unmöglich wäre, so daß also der Geist nicht Körperliches aus sich erzeugen und umgekehrt der Körper sich wieder zu vergeistigen vermöchte — eine Annahme, welcher eben so sehr die tiefere Betrachtung der Natur wie die speculative Erkenntniß des Geistes widerspricht, — weshalb aber auch dann eben so wohl die bildende Kraft aus den Aeußerungen des Geistes hervorgehen muß, wie aus der plastischen Beweglichkeit des körperlich Daseyenden, — so würde gerade jener eigne schöpferische Trieb, wie er sich uns schon in dem Dichter zeigt, der aber überhaupt und in umfassenderer Weise dem menschlichen Geiste eigen ist und ihn in sich selbst so ursprünglich und gewaltig zu erregen vermag, darauf hinweisen, daß hier in dem innersten Wesen des Geistes schon der Grund zu jener Bildlichkeit liegen müsse, der der Geist nur in seiner Berührung mit der Außenwelt neu begegnet, und jener Satz, den uns besonders geistig überlegene, herrschende Naturen unter den Menschen durch die eigne That offenbaren, der Geist schafft sich selbst seine Welt, ist es gerade der uns die ursprüngliche Formel dieser Bildlichkeit ausspricht. Denn betrachten wir das Denken in uns genauer, so ergiebt sich uns als zwiefache Seite desselben, das Wissen und das Wollen, jenes gerichtet auf das was ist, dieses auf das was seyn soll; in dieser zwiefachen Richtung entfaltet zuerst die Idee ihre Gegensätze, und alle ihre Entäußerungen sind bedingt durch die inwohnende Bewegung des Willens; Wissen und Wollen muß sich dabei durchdringen. Da aber in diesem denkenden in Einsgehen des Wissens und Wollens bei jeder Fortbewegung sich immer wieder auch jener Gegensatz der Idee zwischen sich selbst neu erzeugt, ja zum völligen Widerspruch zu bringen vermag, so daß bald das Wissen dem Wollen sich unterordnet, bald das Wollen dem Wissen, bald aber auch beide einander gleich zwingend entgegentreten, wie dies so sehr die ethische Richtung des Lebens erweist, so wird dadurch das

Schöpferische der Idee, als welches der Wille entfaltet, in mannigfaltiger Wendung erst zur Verwirklichung gebracht. Aus diesem Gegensatze und diesem Zusammengehen wieder entsteht so auch durch fortgehende Entäußerung der Idee die bildliche und körperliche Seite der Dinge; aber wo etwas in seiner Aeußerlichkeit Bestand haben soll, wird der bethätigende Wille ergriffen und geleitet von dem Wissen der Idee, als welches ihm die feste und gewisse Richtung giebt, durch die er sich selbst zu fassen vermag. Es liegt jedoch in dem Wesen des Wollens zugleich etwas Ueberschwengliches, als welches das Unendliche der schöpferischen Thätigkeit enthüllt, und sich nie ganz in der Form der Idee festhält; so zeigen sich nicht blos die Anfänge des Wollens in der sich selbst noch vielseitig wendenden und ins Unendliche widersprechenden Willkühr, sondern auch jener Gipfelpunkt geistiger Freiheit, in welcher die Idee sich selbst zum schöpferischen Leben bewegt; denn während hier im Wollen und Wissen die Bewegung und Gestaltung nach Außen in gemessenem Gesetz der Besonderung fortschreitet, erregt sich zugleich ein Rückgehen nach dem innersten Grunde des Geistes, theils weil das Wissen daraus nur erst seine eigene Fülle und Nothwendigkeit empfängt, theils aber auch um die fest gemessene Stellung der Idee nicht in Erstarrung ausarten zu lassen. Dieses Zurückgehen nun ist eben eine Bewegung des Willens, in der er aus dem absoluten Grunde des Geistes Leben um Leben, Fülle um Fülle empfängt, und so der wissenden Seite der Idee und ihren Bestimmungen des Daseyns, worin er, als von ihr aus bestimmt und gebunden, fortwirkt, eine Welt des Seynsollenden gegenüber stellt, in welcher die schaffende Kraft des Wollens überwiegt, und das wissende Princip, von ihm selbst in Freiheit geleitet, in und mit ihm aus dem innersten Grunde des Geistes, wieder schöpferisch bestimmt wird. So wird dieser Zustand, als den Geist in seinen Tiefen bewegend, ein Zustand überschwenglicher Begeisterung, und aus dieser Erregung des Geistes wird von dem ausgehenden Willen, gegenüber der sich entäußernden reinen Idee, ein geistiges Urbild geschaffen, in welchem sich dasjenige

darstellt, was als freie Entäußerung des Absoluten seyn soll, während sich in den Entäußerungen der reinen Idee dasjenige darlegt, was ist und was seyn muß; so stellt sich der Idee und ihrer Bildlichkeit das Ideal gegenüber, als jenes begeisterte Urbild des Sollens, aus den Tiefen des Geistes hervorgetreten, und in seiner Kraft dem Leben der Idee ein geistvolles, hehres Wechselspiel werdend für die eigene Bildlichkeit der Idee, welche sich in ihren fortgesetzten Entfaltungen als die bestimmte Wirklichkeit überall kund giebt. Indem nun das Ideal dasjenige enthält, was seyn soll, so ist hier noch ein Unterschied zu machen zwischen der ethischen Richtung der Idee und dem Ideal; denn allerdings enthält auch die Idee des Guten, und jede practische Idee, so wie jede noch so äußerliche gesetzliche Bestimmung dasjenige in sich, was seyn soll, auch für die Wirklichkeit des Daseyns, aber es zeigt sich dabei in der Herleitung dieses letzteren Seynsollens genauer genommen immer noch jene Unterordnung des Wollens unter das Wissen, auf die wir in den Entfaltungen der Idee selbst schon hingedeutet haben; denn wenn das Gute vollzogen werden soll, so ist es immer noch das Bewußtseyn der ewigen Wahrheit, was darin sich feststellt und den Willen beherrscht, es ist also noch ein durch die Idee beschränktes Sollen, was den Willen bindet und treibt, nicht aber der aus dem absoluten Grunde des Geistes sich selbst, noch auf absolute Weise Gestalt gebende Wille, der hier waltet, und so als das selbst seyn Sollende sich ausprägt, wie gerade dies in dem Ideale sich darstellt, indem hier der Wille seine eigene schöpferische Kraft herausbildet und dieselbe der wissenden Gestaltung gegenüber in seiner ganzen Lebendigkeit bewahrt. So wird die Idee des Guten in ihrer gebietenden Anforderung zu bestimmter That zur Vorschrift, dagegen der Wille in dem Ideal zum Vorbild der That, — eine geistige Verwirklichung, um die Ausführung auch in dem äußeren Daseyn durch Berührung des Gleichen als des Wollens in lebendiger schöpferischer Kraft des Geistes zu vollbringen. Es könnte jedoch bei näherer Betrachtung des Willens, so wie er sich uns mehr in seiner nach Außen hervortretenden Thätig-

keit zeigt, scheinen, als ob in dem Princip des Wollens so etwas Hartes, gewaltsam Widerstrebendes und Zwingendes läge, daß daraus unmöglich eine so hehre, geistige Bildlichkeit hervorzutreten vermöchte, als wir doch nothwendig dem Ideal beizulegen berechtigt sind; denn abgesehen selbst noch von dem Eigensinn eines aus den Launen der Willkühr sich erst fassenden Wollens und von der Rauheit jenes starren Trotzes, der aus hartem Kampfe mit der Außenwelt und ihren Stürmen hervorgeht, so liegt auch in den sittlichen Bewegungen des Willens, sey es als Werk des Augenblicks und im Streit noch mit dem Gesetz und der Pflicht, oder sey es in der beharrlichen Thatkraft eines sittlich stark gewordenen Willens eine so spröde und unbeugsame Haltnng zu Tage, daß wir seine schöpferische Kraft von hieraus betrachtet, nur als sehr einseitig und wenig fügsam anerkennen müßten. Indeß bei einer genaueren Untersuchung des Willens wird diese Schwierigkeit leicht beseitigt. Denn, wie überall da wo die Gegensätze zum Widerspruch kommen, erst das Starre und einseitig Aufgeregte in den Richtungen und ihrer Fortbildung hervorgerufen wird, so gilt dieses anch von dem Princip des Wollens in seinem Widerstreit gegen das zwingende Gesetz, und in seiner Widersetzlichkeit gegen einen andern Willen und eine anderre Kraft, die ihn zu bewältigen, anstatt mit sich zu versöhnen sucht; in diesem Widereinander entsteht erst die starre Seite des Willens, in der er sich selbst wieder als das Zwingende, Gebieterische und Unbeugsame zusammenfaßt und erhebt. Denn auch jener sittlich fest gewordene Wille hält sich nur starr in dem Starkgewordenseyn gegen das Andere; sey dies eine Nöthigung anderer gesetzlicher Bestimmungen oder eine veränderte Kraftäußerung, die ihm entgegenstrebt. Dagegen in seinem innersten Wesen ist der Wille als seine eigene Freiheit vielmehr als ein aus ihm selbst aufgegangenes, reiches, liebliches Spiel geistiger Bewegungen anzusehen, welches in der gesammten geistigen Thätigkeit und ihren Vereinzelungen eine rege Fülle immer neuer Beziehungen und Verbindungen hervorbringt und so Leben und Freude weckt. So finden wir jenes innigere seelige Wehen desselben in den

tieferen Regungen des Wohlwollens und der Liebe als dasjenige, welches hingewandt zu dem Gegenstand der Neigung tausend Reize des Wohlgefallens, der Sehnsucht und Huld heraufführt, worinne sich erst die Liebe frei zu offenbaren, und immer neu verjüngt zu entfalten vermag. So zeigt sich ferner jenes reizend bewegte Spiel des Willens in der neckenden Schalkhaftigkeit der Laune und selbst bei dem muntern Aufsprühen des Witzes als auf sehr innige Weise dabei thätig und sehr lebendig eingreifend, und gerade als ein Gegengewicht gegen das Erstarren; eben so ferner in der freieren Beweglichkeit, wodurch er die Einbildungskraft und den Gedanken als Phantasie und dichterische Kraft zum schaffenden geistigen Vermögen über sich selbst erhebt, während auch wieder diese mehr vereinigte Kraft des Willens in dem Enthusiasmus, als dem begeisterten Aufschwung in der eigenen Freiheit, eine solche Mächtigkeit kund giebt, die uns zeigt, daß auch jenes gewaltsame Hervorbrechen zur That, was wir mehr als die äußerliche Bewegung des Willens erkannten, durchaus nicht etwa in Schwäche untergegangen, sondern vielmehr in sich geläutert und verklärt als eine kühne siegesfrohe Erhebung zu dem, was seyn soll, dasteht. Daher müssen wir bei der Bewegung des Willens zum Ideal, als worin sich derselbe in seiner ganzen Freiheit entfaltet, indem er voraus in den absoluten Grund des Geistes wieder einkehrt, und obgleich auch hierbei berührt und durchdrungen von der Idee, dennoch wieder dieselbe in sich aufgebend und zum lebendigen Gegensatz hinwendend und bestimmend, in diesem Gegensatze sowohl wie in der Bildlichkeit, zu der hier der Wille sich schaffend gestaltet, gerade die innigste und verklärteste Geistigkeit der Regungen ihm zuerkennen, in der er zu walten und aufzusteigen vermag; und jenes Verhältniß des Gegensatzes selbst kann durchaus nicht als ein feindseliges und hartes Entgegentreten betrachtet werden, in welchem sich Idee und Ideal, Wille und Gedanke nur in Widerstreit setzten, da ja gerade in den tiefsten Regungen des Geistes, also auch in seinen ursprünglichen Gegensätzen, das Urprincip der Liebe am innigsten die Einheit des Ganzen bewahrt und beseelt. So muß also

auch das Ideal in seiner Bildlichkeit ein lieblichrs Gegenspiel dem Gedanken werden, indem es mit der Idee selbst in Einklang tritt, und wieder mit ihr zusammen zu gehen strebt; dies giebt seiner Bildlichkeit ein neues Leben, in der es sich mit der Idee und den Entäußerungen derselben inniger berührt und in bildenden Zusammenhang tritt; weshalb wir das Bild selbst in dem Ideal sowohl, als in den bildlich werdenden Entäußerungen der Idee noch genauer betrachten müssen, um den Begriff davon und somit zugleich den der wissenschaftlichen Entwickelung rein und ungetrübt darlegen zu können.

b. Verhältniß des Ideals zur übrigen Bildlichkeit.

Um den Begriff des Ideales als Bild von der übrigen Bildlichkeit der Dinge schärfer absondern zu können, ist es nöthig, die Entstehung des Bildes überhaupt genauer zu untersuchen. Es liegt aber in dem Begriff des Bildes zunächst eine Außerlichkeit, ein Scheinen, als welches es der reinen Idee entgegensteht, und selbst wenn wir das Bild in unserm Innern betrachten, so trägt es jenen Charakter des Scheinens und der Richtung nach außen an sich, während die Idee in ihrem Wesen die Momente des Seyns in sich faßt, und selbst in ihrer dialectischen Entfaltung noch diese Richtung auf das Seyn festhält, nur daß sie dem Seyn das Nichtseyn entgegenstellt; mit jenen Bewegungen des Geistes, wo er aus dem Seyn herausgeht, beginnen erst die Momente des Scheinens, als welche es nur mit dem anders Werden zu thun haben; so vermag es der Gedanke aus sich heraus zu gehen und ein Anderes zu werden, so vermag es der Wille, so vermag es ursprünglicher noch der absolute Geist selbst, nur daß er eben in seinen Ur-Offenbarungen als Idee und Wille immer noch in dem Seyn nicht in dem Scheinen, also noch in sich selbst stehend, und in sich selbst aufgehend, nicht schon von sich ausgegangen betrachtet werden muß; durch welches Merkmal erst das Scheinen in sich bestimmt wird. Es würde aber, wenn das Bild nur unter dem Merkmal des Aeußerlichseyns und des Scheinens gefaßt werden sollte, immer noch unentschieden bleiben, ob das, was wir die äußer-

liche Wirklichkeit oder die Körperlichkeit der Dinge nennen mit diesem Begriff der Bildlichkeit zusammen fiele oder für sich gedacht werden müsse, da ja dem Körperlichen so wohl wie dem Bildlichen das Merkmal der Aeußerlichkeit und des Scheinens zusteht, und doch findet hier noch ein bestimmter Unterschied statt; denn während der Körperlichkeit als Aeußerlichkeit das Merkmal der Schwere zukommt, als das sich in der Aeußerlichkeit wieder zu einem gemeinsamen Mittelpunkt Drängen des Stoffs, so ist das Bild als solches von diesem innern Halt völlig frei; eben so wie in dem körperlichen Stoff der Geist ferner als organisches Princip waltet, und ihn durch statische und intellectuelle Momente zu einem innigen, eigenen und selbstständigen Leben erhebt, während dagegen das Bild, ohne Wiedergebährung und Wiedererzeugung innerer geistiger Selbstständigkeit daseyend, zwar ein Sinnvolles werden kann, auf ein höheres Geistiges bezogen, nicht aber selbst zur Besinnung zu gelangen vermag; dazu kommt, daß das Bild nur so lange besteht, als es von etwas außer ihm, sey es Geist oder materieller Stoff, getragen und gehoben wird, während dagegen die körperlichen Dinge so lange bestehen, als ihr innerer Gehalt einem Andern Widerstand zu leisten im Stande ist. Da wir das Ideal gleichfalls als ein Bild erkannten, so möchte es nach dem Dargethanen scheinen, als ob die Behauptung derjenigen Wahrheit hätte, welche das Ideal als ein bloßes Abstractum ansehen, und es so von der Erklärung der Schönheit zurückweisen, nur daß diese Behauptung noch allgemeiner von jedem Bilde gelten müßte. Allein dem ist nicht so. Denn wenn wir auch den Begriff des Abstractum in seinem weitesten Sinne als etwas von dem Inhalt der Idee sowohl, wie der äußerlichen Wirklichkeit Abgezogenes nehmen wollen, so entspricht dies doch dem Begriff des Bildes durchaus nicht, welches sich vielmehr als die concrete Form kund giebt, und in seiner Entstehung sich eher als ein Zusammengehen, denn als ein Abgezogenseyn in einseitiger Richtung nachweisen läßt. Es steigt nämlich das Bild weder geradezu aus dem Geiste als Aeußerlichkeit auf, noch wird es bloß der äußeren Wirklichkeit entzogen;

sondern es entsteht vielmehr in Wechselwirkung des Geistes seinen einzelnen Bewegungen nach mit etwas außer ihm Gesetzten. Denn betrachten wir das Bild der Wahrnehmung unserer Sinne, so wie es von Außen her durch die körperliche Welt mit ihren Erscheinungen bedingt ist, so wird es nur zum Bild für uns durch die Fähigkeit des Geistes in dieser sinnlichen Wahrnehmung sich mit der Außenwelt zu berühren, und in diesem Zusammengehen des betrachtenden Geistes und der vorstellenden Welt wird es dem eigenen Geiste eingebildet und festgehalten; eben so muß selbst der Geist in seinem Innern neue Bilder schaffend oder gehabte erneuernd, die Körperlichkeit zur Wechselbeziehung aufnehmen, sey es sich anregend durch die Beschauung der äußern Natur oder aus seiner innersten Sphäre nur herausgehend, und in sich selbst noch einen höheren Elementarprozeß der Körperlichkeit erzeugend, um aus diesem Wechselspiel das Bild in seinem Innern erschaffen zu können; und wenn wir das Bild wieder als künstlerische Gestalt im Aeußern betrachten, wie es aus der Hand des Künstlers hervorgeht, so tritt dieselbe Wechselwirkung ein mit dem Stoff, welchen der Künstler bearbeitet, und in dieser nur technisch vermittelten Wechselberührung und Durchdringung der Idee des Künstlers mit dem Stoff wird hier das nun mit dem Stoff vereinigte Bild gestaltet. Eben so schafft der organisirende Geist in der Natur die Organismen des Stoffs zu bestimmter dem Stoff immanenter Bildung, in seinen Sphären der Aeußerlichkeit dieselbe nach Innen zurücknehmend, und in lebendiger Wechselbeziehung ihr sich selbst bestimmter zurückgebend, oder auch in der Berührung mit einem andern äußerlich Gewordenen sich formend; und selbst jene Formen, welche nur in der Spiegelung des Lichts, wie in der mechanischen Berührung der Schwere sich zum Bilde gestalten, auf einer Stufe des Daseyns, wo der Geist der Natur in einzelnen immer äußerlicheren Aeußerungen seiner Bildlichkeit erstarrt, sie tragen wenigstens noch dieses Merkmal an sich, daß es eine gegenseitige Berührung des Stoffes ist, in welcher das Bild auf und mit der Oberfläche der Dinge gestaltet wird. — Auf ähnliche Weise wie jene geistigen Bilder

nun entsteht auch das Ideal, nur daß es hier nicht die Aeußerlichkeit der Dinge ist, welche den Gegensatz der Wechselwirkung bietet, sondern es ist das Absolute selbst in seiner Geistigkeit zu dem der aus diesem seinem Grunde geistiger beseelt hervorgetretene Wille sich sehnend wieder zurückwendet, um das zu gestalten, was seyn soll; so entsteht demnach das Ideal als Bild in dieser Wechselberührung des verklärten Willens mit dem absoluten Grunde des Geistes in seiner unaussprechlichen Fülle; und wie das Wissen nie ganz von dem Wollen getrennt werden konnte, so wird dieses Bild in der höchsten Geistigkeit desselben geschaut, und seine Idee gewußt, und so tritt das Urbild mit allem Reize seeliger Verklärung hervor. Daher wird es zugleich das Hohe und Herrliche, oder um es mit einem Wort zu sagen, das Hehre, worin sich der Wille in unermeßlicher Freiheit und Wonne der Begeisterung regt, und sogar die Idee wieder in ihrer eigenen Tiefe hebt und belebt; daher wird selbst der Schein, in dem sich dieses Bild entfaltet, so wunderbar und geheimnißvoll tief, daß er uns als eine Verklärung der höchsten Wahrheit und des Göttlichen selbst entgegen tritt, da es das Innerlichste und Seeligste ist, das Absolute selbst, das hier wie sonst die äußerste Aeußerlichkeit dem Geiste Bild und Gestalt darbietet. — Wenn gleich das Ideal in sich selbst dadurch, daß es dasjenige vorbildet, was daseyn soll, eine tiefe Bedeutung enthält, und durchaus nie ganz ohne die Wechsel-Berührung mit der Idee seine Haltung empfängt, so folgt doch dadurch keineswegs, daß es mit dem Symbol oder dem Sinnbild als gleichgeltend angesehen werden könne, welches vielmehr einen besondern Kreis der Bildlichkeit erfüllt, den wir hier genauer beleuchten müssen. Es ist bei dem Sinnbild nämlich das Bild zunächst nicht um sein selbstwillen da, sondern um eines andern willen, und diesem andern nun dient das Symbol blos als Träger; es ist dies nämlich die Idee, um derentwillen es gestaltet wird, und die in seinem Begriff das Ueberwiegende, dagegen das Bildliche das Untergeordnete ausmacht; freilich nicht so, daß zwischen der Bildlichkeit und der Idee eine völlige Entgegensetzung des Uebergeordneten und Unter-

geordneten statt fände, sondern es ist vielmehr schon die Idee in die Bildlichkeit eingegangen, nur daß sie nicht schon organische sondern rein intellectuelle Momente noch festhält, denn das Bild deutet hier immer noch nach der Idee hin, nicht strebt die Idee mit dem Bilde zu einem besondern Leben in der Aeußerlichkeit sich zu verbinden. Es ist hier gleich, ob ein Stoff zur Bildlichkeit von Außen gegeben sey, in welchem sich die Idee Bedeutung zu verschaffen strebt, oder ob der Stoff sogleich in der Einbildungskraft bestimmt werde; es bleibt immer dieselbe Hinweisung auf die Idee. Doch ist dies Verhältniß der Idee und des Bildes zu einander durchaus nicht blos dasjenige des Zeichens, von dem sich das Symbol wieder bestimmt unterscheidet; denn um etwas als Zeichen, das heißt als Merkmal zu gebrauchen, woran etwas wieder erkannt werden mag, so kann allerdings wohl auch das Symbol als Merkmal aufgefaßt werden, welches die Idee wieder vergegenwärtigen soll, allein auch die Idee, oder der Begriff, oder jeder beliebige Gedanke kann wieder als Zeichen für einen andern gebraucht werden, in der freiesten Verknüpfung, so daß das Zeichen durchaus als allgemeiner ja sogar abstracter gilt, als dies bei der Verknüpfung der Idee und des Bildes zum Symbole statt findet. Denn betrachten wir diese Beziehung genauer, so liegt hier zwischen der Idee und dem Bilde ein so inniger Zusammenhang vor, daß derselbe durchaus wieder nur als ein nothwendiger erscheint, während das Zeichen überhaupt genommen der Willkühr unterliegt, und es kann jener Zusammenhang bei dem Sinnbildlichen auch nur aus dem schöpferischen Leben der Idee völlig verstanden werden. Denn wenn das Auge des Himmels durch die Wolken schaut, oder das aufschwingende Flügelpaar die Begeisterung bezeichnet, oder der Stern über dem Haupte die göttliche Verklärung des Geists, oder der zur Luft emporflatternde Schmetterling die Unsterblichkeit der Seele, so liegt hier durchaus ein nothwendiger Zusammenhang zwischen der Idee und dem Bilde zu Grunde, und wenn nur für den besondern ideellen Moment vorausbestimmt ist, daß das Bild wirklich etwas bedeute, so ist bei dem seinem Begriff treu hingestellten Sym-

bole die Deutung dem tiefer erregten Gemüth nicht schwierig. Durch diesen innigen, nothwendigen Zusammenhang mit der Idee hat aber auch das Sinnbild nicht blos einen Sinn, sondern auch einen so tiefen Sinn, der das ahnungsreiche Gemüth mächtig zu den Geheimnissen der Weisheit hinzieht; denn es ist das Leben der Idee selbst, welches so übergeht in das Bild, und von dem Bilde wieder zurück zu sich selbst, um seine Fülle ergreifen zu lassen, und sie als Wissen im Bilde offenbar zu machen. Daher ist die Ursprache des Symbols bei den verschiedenartigsten Völkern und zu den verschiedensten Zeiten immer dieselbe und gleich verständlich, weil es eben eine nothwendige, lebendige Fortbewegung der Idee in das Bild ist, und von da zurück, nur daß ein Volk, eine Zeit und ein Gemüth die Idee hierin weiter fortbildet als andere. Daher hat auch die Entfaltung der Natur, ja das leichte Spiel der Träume seine Symbole, weil auch hier ein nothwendiges Leben überall hervortritt, in welchem der Geist aus seinen Tiefen herausgehend, auch als Idee sich entfaltet, und den Tiefsinn aus der Aeußerlichkeit nothwendig zu sich erhebt. — Es kann nicht schwer fallen aus dem eben Dargethanen einen Unterschied zwischen Ideal und Symbol mit Bestimmtheit nachzuweisen, denn schon dadurch, daß das Ideal dasjenige darstellt, was seyn soll, ist dieser Unterschied begründet, da im Gegentheil das Symbol sich als Darstellung der Idee theils auf das bezieht, was ist, theils aber auch, in so fern nämlich aus der Idee die wirklichwerdende Aeußerlichkeit mit Nothwendigkeit hervorgeht, auf das, was wirklich seyn muß. Noch mehr zeigt sich dieser Unterschied darin, daß das Symbol seine volle Geltung der Bildlichkeit erst außer sich, also in einem Andern hat, nämlich der Idee, während dagegen das Ideal, wenngleich es auf das Seynsollende hinweist, als dessen Vorbild es wird, demohngeachtet als Bild schon in sich eine freie Selbstständigkeit erlangt hat, in der es geeinigt hervortritt, um dann auch auf Anderes zu wirken, in welchem es immer wieder sich selbst darzustellen strebt. Und selbst dadurch, daß das Ideal außer seiner Innerlichkeit sich nicht blos seinem Ursprunge, dem Absoluten, zuwendet, wie eben das Sym-

bol sich der Idee zuwendet, sondern daß es vielmehr weiterhin nach Außen sich kehrt, indem der Wille nur dadurch seine volle Freiheit schöpferischer Gestaltungen bewahrt, daß er das ideale Bild nach der Seite der Wirklichkeit der Dinge weiter fortträgt und mit ihrem Werden verbindet, ergiebt sich noch ein neuer wesentlicher Unterschied zwischen dem Symbol und dem Ideal.

2) Das Ideal in seiner Allgemeinheit.

Wenn wir das Ideal bisher zunächst aus dem menschlichen Geiste herzuleiten und anschaulich zu machen suchten, so folgt daraus keineswegs, daß der menschliche Geist allein als derjenige gelten könne, in welchem das Ideal sich gestalte, und wir mußten auch schon in dem bereits Erörterten diesen Gesichtspunkt so weit nehmen, daß er sich selbst zu einem allgemeineren erhob und darin aufging, da auch der menschliche Geist nur so in seiner ganzen Thatkraft, Fülle und Freiheit erkannt werden kann. Es bleibt jedoch jene Allgemeinheit des Ideals noch näher nachzuweisen, um es in seiner ganzen Fülle und Geltung bestimmter begreifen zu können. Wir erkennen nämlich dem Geist überhaupt als nothwendige Merkmale seines Begriffs das Denken und Wollen zu, in denen er sich in seiner Wesenheit entfaltet, und wenn einzelne Mystiker sinnig genug als bestimmendes Merkmal des Geistes dasjenige vorausschicken, daß er sich selbst wiedergebäre, so kann auch diese Veränderung der geistigen Zustände nur dadurch ihre bestimmte Erweisung erhalten, daß die verschiedenen Zustände des Denkens und Wollens in sich und aus sich eine Reihe von Entwickelungen bedingen, in denen der Geist auf erneute Weise sich darstellt, und sich in ewiger Jugend entfaltet; denn der Wille ist das schaffende, die Idee das die Schöpfungen des Willens als bestimmte Entwickelungen feststellende Princip des Geistes, und wenn wir zugleich auch das Gefühl, welches die Mystiker so tief enthüllen, als eine besondere Seite geistig schöpferischer Thätigkeit ansehen müssen, da es durchaus nicht blos als ein Leiden, sondern auch als ein Thun erscheint, so wird es doch auch nur sich selbst klar und kömmt zu sich selbst

durch das Bewußtseyn, welches darin erwacht, und erregt sich wieder in sich durch das Prinzip zu wollen, welches darin aufwallt, und es greifen somit auch hier wieder jene wesentlichen Merkmale des Geistes, das Wollen und Denken, wesentlich ein. Auch das Urbewußtseyn der Gottheit, welches wir in uns tragen, läßt sie uns nur als Geist und so als denkend und wollend erkennen, ja selbst in ihren Offenbarungen müssen wir diese Zeichen des Geistes festhalten: und so ehren wir auch in der Natur, als der allgemeinsten Offenbarung des göttlichen Geistes, das Daseyn der göttlichen Idee und die Erfüllung des göttlichen Willens. So erkennen auch die Seher jene Geister, welche sie zwischen die Menschen und die Gottheit auf übersinnlicher Stufe des Daseyns hinstellen, nie ohne das Denken und Wollen, sondern in und mit diesen Eigenschaften, und als dieselben wesentlich bestimmend an. Da nun aber dieses Nebeneinanderseyn des Wollens und Denkens stets noch auf einen Gegensatz hinweist, der in der That nur dann aufhören kann, wenn jenes Bestehen von Wollen und Denken in einander aufgeht, welches nur von dem Zustande des Absoluten gelten kann, so muß, wo der Geist als solcher sich offenbar macht und aus seinem absoluten Zustande hervortritt, mit diesem offenbar gewordenen Gegensatze zwischen Wollen und Denken, auch jene Entwickelung stattfinden, welche wir in dem Gegeneinandertreten von Idee und Ideal erkannten, ja es wird sogar da, wo diese Sonderung ursprünglicher aus dem Absoluten hervortritt, auch dieser Gegensatz lebendiger und mächtiger seyn müssen, weil aus dem ewigen, göttlichen Einen, das sich selbst genug ist, und woraus die ganze Fülle des Wesens hervorströmt, eine schöpferische Unendlichkeit hervorgeht, welche somit auch eine schöpferische Fülle der Gegensätze voraussetzt; aber da das Absolute zugleich das Göttliche ist, so muß auch dieses Gegeneinanderwirken jener Kräfte in seiner höchsten Erscheinung ein von göttlicher Fülle, Lieblichkeit, Innigkeit und Freiheit durchdrungenes heiliges Liebesspiel seyn, als wodurch sich allein das Göttliche seinem Wesen gemäß als das Urprincip der Liebe, Kraft und Freiheit zu entfalten vermag, und in solchem Sinne muß

daher auch die Urform der Ideale als Urglanz göttlicher Schönheit offenbar werden. Im ähnlichen Sinne stellt auch die Götter-Mythe der Perser die Feruers hin, als die reinen Urbilder aller Wesen, nach denen alle Wesen der Himmlischen und Irdischen wurden, und wenn gleich der Licht spendende Ormuzd jene Feruers der Finsterniß Ahrimans und seiner Dews gegenüber hervortreten ließ, um darnach reine Formen des Himmels und der Erde zu gestalten, also sie in einem Gegensatz voll Kampfes gegen das Dunkel erweckt, so deutet doch immer jene Mythe in der Schöpfung der Feruer den Zustand des Ideals als einen göttlichen an, und als einen Durchgangspunkt für die Schöpfung der Welt, in welchem göttliche Reinheit und Schönheit in ursprünglicher Lieblichkeit und Freiheit bewahrt werden soll, da vielmehr das Häßliche und Unreine von Ahriman ausgeht, der die lichtglänzenden Wesen in den Tod zu werfen trachtet und in die Finsterniß der Schuld, wo selbst noch das Anschauen jener göttlichen Ideale die Fehlenden vor dem tieferen Falle zu behüten und empor zu heben vermag. — Zu jenem göttlichen Ideal hin pflegt auch das künstlerisch schaffende Gemüth in den bewegteren Zuständen der Begeisterung sich zu erheben, um darin das eigene Ideal zu vollenden und zu verklären, und es entsteht so mit zugleich eine doppelte Richtung zu dem Ideal, in der es sich auch selbst auf zwiefache Weise darstellt; die eine nämlich, wo der wollende Geist in sich selbst in den absoluten Grund seines Wesens eingeht, und so das Ideal gestaltet, die andere, wo das Absolute als das über Alles waltende Göttliche in seiner überwiegenden Geltung außer ihm, obgleich auch ihm gebietend gesetzt wird; im ersten Falle nimmt das Ideal mehr den Charakter der Innigkeit und individuellen Eigenthümlichkeit an, im zweiten trägt es mehr das Gepräge des Erhabenen und allgemein Gebietenden an sich; und wenn gleich die Gottheit als der absolute Grund von Allem, was ist, eben so wohl in dem Innern des Geistes als über und außer demselben waltend erkannt wird, so pflegt doch die künstlerische Thätigkeit, eben in dem Drange nach Außen zu schaffen, das Ideal vielmehr wenn auch nicht immer

des Göttlichen als solchen dabei genau sich bewußt, unter dem letzteren Standpunkte sich auszubilden, weil dadurch dieses selbst, schon in entfalteter Schönheit dastehend, das schaffende Gemüth mächtiger emporhebt, und sich so in den Momenten der Wirklichkeit vor einem Untergehen in deren Gesetzen und Daseyn leichter bewahrt, ohne daß es doch denselben entrückt würde, wie es bei der intensiven Richtung zum Ideal nur zu sehr möglich ist. Von diesem Gesichtspunkt aus begegnet es aber auch, daß das Ideal leicht nur als Erhabenes erscheint, anstatt daß in ihm auch die ganze Fülle der Lieblichkeit enthalten ist, welche umgekehrt wieder die intensive Beziehung des Ideals als die der größeren Innigkeit ganz besonders kund giebt. Aber jenes Verlangen des schaffenden Geistes, das eigene inwohnende Ideal durch den Glanz des Göttlichen zu verklären, deutet ebenfalls darauf hin, daß die Gottheit im Ideal gestalte, weil sonst ein solches Sehnen nicht zu entstehen vermöchte, da ja kein Sehnen statt findet, ohne dasjenige als wirklich vorhanden, wenn auch nur ahnungsweise im Bewußtseyn zu tragen, worauf die Sehnsucht selbst gerichtet ist. Da es nun in den Entfaltungen des Ideals als Gegensatzes der Idee und ihrer Gestaltungen begründet lag, daß es sich wieder mit derselben und ihrer Wirklichkeit des Daseyns zu vereinigen und zu durchdringen strebe, wie dies überhaupt der Natur der Gegensätze entsprechend ist, so müssen wir dies gerade bei den Entfaltungen des göttlichen Ideals um so mehr anerkennen, weil ja theils die Fülle des schöpferischen Lebens hier in ihrer höchsten Freiheit und Mächtigkeit sich bewegt, theils auch der Gegensatz zwischen Idee und Ideal hier nicht in seinem Beginn schon auf ein Aeußeres trifft, welches ihm widerstrebt, sondern dieses erst in und mit diesem Gegensatze und seiner Aufhebung in die besondere Einheit gebildet wird, wo also die Herrlichkeit, Lieblichkeit und Seeligkeit des göttlichen Wesen sich ganz so zu offenbaren vermag, wie es will. Daher sagt uns die Mythe der Völker, sey es, daß das helle Gesicht der Seher oder der ahnungsreiche Aufschwung dichterischer Begeisterung dazu erhob, von einem Daseyn, welches der Gottheit näher stehend als

das unſerige zugleich den höheren Glanz göttlicher Klarheit an ſich trägt, und worin das Element des Daſeyns wie die Erzeugniſſe deſſelben und die Weſen die darin wandeln, das was das Ideal nur Hehres und Liebliches an ſich trägt, in ihrer Wirklichkeit darſtellen, und einzelne Denker, deren Geiſt ſich ſelbſt mythiſcher bewegte, wie bei den Griechen der ſinnvolle Empedokles und Plato, lehrten dort die Urbilder des Schönen lieben und ahnen; ſo daß ſelbſt das ganze Bewußtſeyn des Schönen auf Erden, dem letzteren in ſeinem Phädros nur durch eine Erinnerung bei dieſen irdiſchen Abbildern an die himmliſchen Urbilder, die die Seele ſchon früher geſchaut, erklärbar ward. Aber diejenigen irren, welche glauben möchten, daß jenes ideale Gepräge des Daſeyns nur von einer höhern Welt als die unſrige gedacht werden könne, da im Gegentheil auch dieſe vielfältige Erſcheinungen darbietet, in welchen ſogar überwiegend ein idealer Ausdruck der Bildlichkeit hervortritt, und wo die Anſchauung der Natur den Geiſt des Betrachtenden zu jenen ſeeligen Urbildern erhebt, welche wir in den Offenbarungen der Gottheit wie in einer höheren Welt ahnend und liebend erfaſſen und durch das, was eben ſo hehr aus unſerem Innern aufleuchtet, tiefer zu begreifen und zu verſtehen vermögen. So iſt das Element des Lichtes in ſeinen Erſcheinungen ſo ganz durch und durch von den Momenten des Ideals durchdrungen, daß es wohl als das ideale Element bezeichnet werden kann; denn ſo verklärt es nicht blos in ſeinem reineren Spiegelungen die Erſcheinung der Geſtalt, ſondern prägt ſelbſt den Organismen, ſich mit ihnen verbindend, eine höhere plaſtiſche Form aus und erweckt in der Bezwingung und Befriedigung des Stoffs jenen wunderbaren Reiz der Farben und Blüthen, der in ſeiner größten Reinheit und Zartheit den Blick des Leibes und Geiſtes magiſch auf ſich lenkt; ſo erregt es durch die ganze Natur in ihrer Mannigfaltigkeit und Fülle, ſey es als hehres Licht der Sterne herniederthauend oder als allgemeines Leuchten in derſelben wach werdend und ausſtrahlend jenen unausſprechlichen Zauber, der das Gemüth ſo gewaltig ergreifend zu heiligen Ahnungen der Gottheit emporhebt, und zu den Tiefen des

Geistes, der in der Natur lebt, mächtiger hinzieht. Welchen Freund der Natur hätten nicht solche Bewegungen des Gemüthes bei dem Anblick des gestirnten Himmels oder einer reizenden Landschaft, besonders in der friedlicheren Stille der Natur an einzelnen Abenden und in manchen Nächten der Erde inniger ergriffen, tiefer berührt. — Und was ist es denn, was diesen geheimnißvollen, wunderbaren Eindruck in uns hervorbringt? Es ist die Lieblichkeit und Innigkeit des Lichtes, so wie die hehre Erhabenheit desselben, es ist das rege schöpferische Leben, welches sich darin mit hoher Freiheit entfaltet, es ist das Hinaufziehen der Formen in ein höheres Reich der Erscheinung, das Streben, die niedere Elementar-Entzweiung und den Zwiespalt des Daseyns mit und durch sich fröhlich zu einen und empor zu tragen, ja selbst der Wirklichkeit in vorbildlicher Spiegelung das Urbild dahin zu stellen, nach welchem sie außer dem, was sie ist, auch etwas seyn soll, was sie noch nicht ist, sondern erst seyn wird. Ist doch selbst das hehre Gesicht der Seher, welches das Gemüth himmlisch weckt und empor trägt, und die Urklänge des Ideals in der Seele des Schauenden wie des Hörenden unwiderstehlich hervorruft, gleichfalls noch eine Offenbarung im Lichte. Und so ist auch dies, daß überhaupt der Eindruck überwiegender Lichtentfaltung, sey es in der Natur oder im Geiste, das empfänglichere Gemüth des Betrachtenden emporhebt zu dem Zustande des Ideals, indem so das Gleiche am Gleichen sich entzündet, bezeichnend genug, um auch hieraus den Zustand des Lichts, als idealen Zustand des Elementarseyns zu erfassen und anzuerkennen; ohne deshalb sagen zu wollen, als sey das Licht nur allein und nichts anderes sonst, als idealer Zustand des Elements, da es ja als überhaupt zur Gestaltung der Wirklichkeit gehörig, auch das Princip der Nothwendigkeit enthält, und in bestimmten Gesetzen verleiblicht, also auch von der Idee aus bestimmt wird; nur wohnt dem Zustand der Nothwendigkeit und intellectueller Momente das Moment des idealen Seyns als überwiegendes Merkmal seiner Bestimmung überall bei.

3) Das Ideal in seiner Besonderheit.

Haben wir das Ideal in seiner Allgemeinheit betrachtet, so ist es nun auch nothwendig, theils um es überhaupt noch genauer zu begreifen, theils auch um es gerade in seinem Hervortreten auf dem Gebiete der Künste noch eingreifender aufzuzeigen, es in seiner Besonderheit noch bestimmter nachzuweisen. — Schon jene zwei Richtungen, in denen sich das Ideal in seiner ursprünglichen Bildung entfaltete, wie wir bereits sahen, weisen auf eine Absonderung des Ideals sogleich in seinem Entstehen hin, eben so muß auch das Bestreben desselben, die Wirklichkeit zu durchdringen und in sich aufzunehmen, eine Reihe von Zuständen hervorrufen, welche das Ideal in einer Mannigfaltigkeit des Seyns und Werdens darstellen, und so sein Daseyn nothwendig bedingen. Ja schon die Eigenthümlichkeit, daß das Ideal sich im Gegensatz der Idee und ihres Fortwirkens ursprünglich kund giebt, führt bei der Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit, zu welcher sich die Idee entwickelt und fortbewegt, ja bei der Fülle der Ideen selbst, die dem Geiste aufgehen, auch auf eine vielseitige Besonderung des Ideales hin, in der es wichtig wird, sich der Hauptgestaltungen der Art und ihrer Fortentwickelung genauer bewußt zu werden, um daraus auch das Abgeleitetere und Vereinzelte seiner Erscheinung in wissenschaftlicher Freiheit und Nöthigung würdigen und begreifen zu können. — So wie wir die Idee in und mit den Dingen als waltend anerkennen, um solche nach ihren Momenten zu formen, zu bewegen und darzustellen, so müssen wir auch das Streben und das Daseyn des Ideals dabei als gegenwärtig anerkennen, um das was ist, in das was seyn soll, in geistiger Tiefe zu gestalten; nur daß nach dem jedesmaligen Zustande der Idee auch der des Ideales sich abändern muß, und es so bald überwiegt, bald unterliegt, bald auch durch die gleichen Momente der Wirksamkeit die Wirkung der Idee wieder ausgleicht. Wir sehen dies besonders auf derjenigen Stufe des Daseyns, wo sich der Geist als individuelles und freies Bewußtseyn in den Wesen regt, wie sich dies ins Be-

sondere bei der menschlichen Natur und ihren Entwickelungen darthut. Es liegt in der menschlichen Natur neben jenem Gesetz vernünftiger Zweckmäßigkeit, nach welchem sie sich schöpferisch bewegt, gestaltet und fortentwickelt, zugleich ein Urbild zu Grunde, nach dem sie sich zu der Selbständigkeit des Daseyns herausbildet, und welches jener Zweckmäßigkeit entgegentretend, sich dann zugleich wieder mit ihr durchdringt. Wir erkennen jenes Urbild schon bei dem ersten Erwachen der Ideen in dem kindlichen Alter des Menschen, und jenes Selbstvergessen des Knaben, der bei dem wunderbaren Reize der Mährchen oder dem ruhmvollen Glanze der Geschichte in die Persönlichkeit desgefeierten Helden die eigene Persönlichkeit dahin giebt, oder in dem Gemüth eines lieblich dargestellten Genossen kindlichen Spieles sein eigenes wiederfindet und sich zu dem Streben ihm gleich zu seyn erhebt, trägt schon die Merkmale jenes Urbildes an sich, und würde nur unbefriedigend aus dem bloßen Triebe der Nachahmung erklärbar seyn; da es viel mehr eine Auswahl bei der Nachahmung zeigt, die von inneren geistigen Momenten dessen, was da seyn soll, fortgerissen, die Wirklichkeit überschreitet, und im Wechselspiel zwischen Wunsch und Bild selbst die Zukunft zu überbieten strebt, indem der begeisterte Wille sich zu dem Vorbild einer Persönlichkeit aufschwingt, der die eigene Idee das Gleichgewicht zu halten durchaus noch nicht vermag. So geht das Spiel sich in sich selbst vollendeter zu gestalten zwischen der Wirklichkeit der Idee und der Verwirklichung des Ideals durch das Leben des Knaben wie des Mädchen, bei jedem in seiner Art, immer freier und selbständiger auf, jemehr Trieb und Vorstellung in sich erstarkend ein eigenes vielseitiges schöpferisches Leben des Willens und der Idee hervor zu rufen im Stande ist, und selbst das jugendliche Hervortreten der Eitelkeit wie des Stolzes, deuten auf jenes innwohnende Ideal der Persönlichkeit hin, an dem sich beide erfreuen; nur daß bei der Eitelkeit jenes Ideal, zu zufälligen Einzelnheiten herabsinkend, dem Reflexionszustande des Denkens entsprechend, sich in einem leichten Gegeneinanderspiel des Aeußerlichen gefällt, und so eines gedrängten starken Willens entbehrt, während der Stolz auf den absoluten Zustand einer Idee gegründet, von einem

energischen und in sich stark concentrirten Willen bestimmt wird, worin er sich das ideale Bild seines eigenen Werthes vorhält, sich darin überhebt, und es auf solche Weise in die Persönlichkeit hineinzubilden bemüht ist; so daß der Stolz wegen der kräftigeren Haltung des Willens und der Idee, die er fordert, mehr der männlichen Natur zusteht, wie die Eitelkeit wieder wegen der leichteren Wendung des Willens und der Beweglichkeit der Vorstellungen, auf die sie gerichtet ist, mehr der weiblichen Naturanlage zusagt. Es giebt aber einen höhern Zustand des Ideals in den Entwickelungen der menschlichen Natur, sowohl bei dem weiblichen wie bei dem männlichen Geschlecht, in welchem sich das Ideal in seiner ganzen Freiheit erhebt, und als die geistige Blüthe des Lebens sich entfaltet, dies ist der Eintritt in den Zustand höherer Mündigkeit des Lebens bei dem herangereiften Jüngling und der Jungfrau. Die Idee wie der Wille entfalten sich hier frei und schaffend in dem lebendigsten Wechselspiel der Triebe, und während sich der Geist in eine höhere Form des Daseyns aufschließt, erhöht sich auch der Reiz der Gestalt, und jene Weihe des Geistes schmückt auch den Leib mit höherem Glanze; und nicht genug mit dem, was so idealisch da ist, geht das Streben auf das Ueberschwengliche hin; des Jünglings ungestümes Begehren möchte alles Erhabene wollen, alles Herrliche werden, alles Gewaltige zwingen; der Jungfrau innigeres Verlangen möchte alles Zarte ersehnen, alles Liebliche seyn, alles Hehre gewinnen. Dabei ist es nicht blos das subjective Bild des eigenen Lebens, was hier so ideal aus den Tiefen des Geistes aufsteigt und das Daseyn mit sich verwebt, es breitet sich dann der ideale Kreis der Bildlichkeit über alles aus, was den Geist tiefer und inniger bewegt. So steigt aus tiefer Sehnsucht des Geistes ein ideales Bild des Geliebten auf, den das Auge noch nie schaute, und dem das Herz im Leben unwiderstehlich entgegenwallt, wenn die Wirklichkeit die Züge der theuern Gestalt heraufführt, ja es träumt, sinnt und dichtet der Geist auf jener Stufe des Lebens, wohin er sich auch sehnender neigte, nur das Ideal; so mag er in der Wissenschaft, in der That und

dem ganzen Leben vor allem die ideale Seite sehen und sich daran erfreuen und erheben, und in dieser Fülle idealer Erregung macht er sich Raum Hohes zu schaffen und zu gestalten, und kühne Entwürfe und heilige Bewegungen des Gemüthes, die für das ganze Leben reifen und Frucht bringen sollen, gewinnen darin ihren ersten begeisterten Aufschwung. Allerdings ist dieser Zustand des Ideals nicht bei allen in solcher Höhe ausgebildet, als wir hier sehen, aber wo nur irgend das Gemüth sich aufschwingen kann zu den freieren Bewegungen des Willens, nicht gebrochen von dem Druck geistödtender Sclaverei und menschlichen Elends, da treten auch diese Bewegungen des Ideales ein, obgleich nach der natürlichen Fülle und Freiheit des Geistes mehr und minder gesteigert, anders und wieder anders geregelt; Kriegslust und Minne aber tragen am Allgemeinsten jenen Aufschwung in sich zum Ideal. Es ist nicht zu läugnen, daß bei diesem Aufschwunge des jugendlichen Lebens zum Ideal, und zwar gerade durch das Ueberschwengliche des Strebens, an das es sich hingiebt, zugleich eine Täuschung entsteht, indem das, was ideal ist, noch mit der Wirklichkeit der Dinge vermischt, und die Möglichkeit des Ideals als eine Wirklichkeit gesetzt wird, und so täuscht sich das jugendkühne Gemüth nur zu leicht in seinen hochstrebenden Wünschen und ihrer Ausführbarkeit im Leben, ja in seiner idealen Ansicht des Lebens und der einzelnen Menschen selbst, die ihm in fortschreitender Wirklichkeit nicht selten nachher ganz anders erscheinen, als wie sie in jenem rosigen Lichte des Ideals sich früher darstellten, und Bewegungen des Willens sinken, die sich in Ausführung des Ideals erst weit selbst überboten; aber einerseits trägt diesen Charakter die ganze Wandelbarkeit des Daseyns, anderenseits aber stellt sich ja eben das Ideal in seinem Ursatz schon so hin, daß es nicht die Wirklichkeit der Dinge selbst ist, sondern vielmehr ihr Gegensatz, sie nur zu neuem höheren Leben frei machend und im Wechselspiel der Thätigkeit durchdringend. Daher ist auch jenes Verhältniß des jugendlichen Lebens, besonders bei begabteren Naturen, wahrhaft verderblich für die Entwickelung des ganzen Lebens in geistiger und leiblicher Hinsicht, wo das Gemüth in seinem höheren Aufstreben und in der freieren Entfaltung nach der Seite des Ideals ge-

hemmt wird; Kleinmüthigkeit und Zerrissenheit des Gemüthes, bizarre Einfälle und Reflexionen, sarkastischer Hohn des Edelsten in der menschlichen Brust, und das Halbe und Gebrochene bei allen späteren geistigen Entwickelungen sind die Folgen davon, durch die auch die leibliche Organisation als unter dem Einfluß der psychischen stehend, vielfach gestört und in ihrer Entgeistigung nur zu äußerlich gemacht, aller Blüthen der Schönheit und Anmuth mehr und mehr entbehrt. — Ist dagegen das Ideal in der menschlichen Brust frei geworden, so finden wir wieder eine zwiefache Linie, in der es sich fortbewegt, einmal verbindet es sich in dem Laufe der ferneren Entwickelungen des Lebens so ganz mit der Idee und Wirklichkeit, daß es darin erstarrt und untergeht, besonders wenn es keine oder nur geringe Erfüllung im Leben fand, oder es wird immer freier und freier emporgetragen, und leitet und hält das ganze Leben des Menschen in immer neuer Verklärung. Mystische, heroische und dichterische Naturen sind es besonders, in denen sich jene heilige Flamme des Ideals am reinsten bewahrt, weil sie hier nicht auf eine abstracte Weise durch besondere Grundsätze und äußeren Anreiz genährt wird, sondern in den Tiefen des Gemüthes ihre eigenste Nahrung findet; denn das mystische Gemüth, sey es in menschlicher Minne oder in der innigern Liebe zu Gott, zu der Natur, oder sonst zu den geistigen Tiefen des Lebens, versenkt sich mit größter Innigkeit in den absoluten Grund der Dinge in oder außer sich selbst, so daß dadurch immer neue Ideen und Willensbewegungen hervorgehen, welche den ursprünglichen schöpferischen Zustand des Geistes und die Frische des Jugendlebens immer wieder heraufführen; das heroische Gemüth dagegen erregt sich in den kühneren Bewegungen des Willens, und wird von großartigen Ideen, wie selbst die des Ruhmes getragen, welche nur in der idealen Ausführung durch herrliche Thaten ihre Befriedigung finden. Und so weiß allerdings auch das schöpferische Gemüth des Dichters und die Begeisterung des Künstlers jenen Aufschwung zum Ideal sich zu bewahren, aber es ist selbst hier nur das mystische und heroische Element seiner Natur, welches dies vermag, ohne

sie vertrocknet seine Phantasie, oder bedarf einer ungewöhnlichen Erregung, um sich in neuer Begeisterung zu erheben. Wenn so das ganz eLeben des Menschen das Ideal zu tragen und zu bewahren vermag, so ergreift und durchdringt es auch wieder im Einzelnen die Fähigkeiten und Richtungen des Geistes auf mannigfaltige Weise; ja selbst schon der reine Gedanke, der doch im geraden Gegensatz zu dem Ideal steht, wird davon wieder ergriffen und gehoben. Denn was ist jener dichterische Zustand, der sich doch nicht blos auf jener Höhe des Lebens findet, wo das ganze Leben darin aufgeht, sondern auch in einzelnen Erscheinungen des Lebens kund giebt, ja selbst noch in der Empfänglichkeit für die Erzeugnisse des Dichters so vielfach ausspricht, anders als ein reges Spiel zwischen Idee und Ideal, in dem ein jedes das andere zu werden sich sehnet, bis es im geistigen Wort die volle Einigung und Durchdringung gefunden; und so tritt auch schon da, wo die Idee sich tiefer bewegt, entweder um schaffend nach Außen sich zu wenden, oder auch nach vollendeter That selbst wieder einzugehen in den absoluten Grund, aus dem sie genommen, eine Bewegung des Ideals hinzu, indem das Werden, zu welchem sich hier das Seyn der Idee verändert, in seiner Bewegung nach Außen des Willens bedarf, um diese Bewegung zu vollenden, und so auch das Seynsollende überhaupt leichter mit sich vereinigt, als in seiner strengeren Abgeschlossenheit, und dann, weil das Fortschreiten der Idee zu der zu gestaltenden Wirklichkeit eben so wie der Aufgang in ihren Grund das Gesetz der Nothwendigkeit als ein absolutes berührt; dort als die absolute Grenze der Entäußerungen des Absoluten, welche es nicht überschreitet, hier in und mit dem Absoluten selbst in seiner Innerlichkeit, innerhalb welcher Grenzen auch das Ideal nur seine Bewegungen entfaltend mit seinem Eingehen zu dem, was absolut nothwendig ist, nicht blos sein Ziel und Ende des Daseyns, sondern auch die Aufhebung des Gegensatzes findet, und mithin in der Annäherung zu diesem äußersten Punkte auch seine größte Einigung mit der Idee zu erlangen vermag. Nicht minder zeigt sich auch da bei dem Denken ein ideales Dnrchdrungen-

werden, wo sich in dem Verstand die Idee in ihre einzelnen Momente zerlegt hat, und es ist dies der Witz, welcher dieses Gepräge des Ideals an sich trägt. Denn wer in den Regungen des Witzes nur den Scharfsinn der Erfindung, oder die Gabe ungewöhnliche Aehnlichkeiten der Dinge zusammenzustellen, anerkennen wollte, der würde nur erst das Oberflächlichste daran erkannt haben, jene freie blitzschnelle Beweglichkeit der Gedanken aber, in der das Denken sein eigenes Spiel wird, und die das wesentlichste Merkmal des Witzes ist, wäre somit durchaus noch unbeachtet, geschweige befriedigend erklärt; und gerade diese freie und jugendfrische Beweglichkeit, in der sich der Verstand selbst in übersprudelnder Fülle der Kraft das Problem löst, leicht und ungesucht die ganze Möglichkeit seiner Widersprüche bis in das Unmögliche zu durcheilen und in ihm zu verbinden, und sogar mit dem Scheine des Scheins und seiner Wahrheit zu tändeln, sie ist es, die von dem Ideal wieder gerade in ihrer geistigsten Erscheinung so natürlich durchdrungen wird; da ja der Verstand hier fast die Beweglichkeit des wollenden Princips entwickelt, und in der allseitigen Durchdringung seiner eigenen Richtungen zu der concreten Einheit des Geistes zurückkehrt, in der er die absolute Möglichkeit selbst wird, also den höchsten Grad schöpferischer Bildsamkeit zu erhalten vermag. Dazu kömmt, daß der Witz in seiner schöpferischen Regsamkeit nur erst dadurch seine volle Befriedigung erlangt, daß er sich mittheilend auch den Verstand anderer in gleiche Freiheit und Entfesselung zu bringen strebt, weil so dieser Zustand erst seine volle Beweglichkeit und aus der verstehenden Empfänglichkeit des ihm objectiven Verstandes seine volle Rückwirkung erhält, wodurch wegen der Nothwendigkeit sich lebendig zu äußern, die schaffende Thätigkeit desselben bis zum Plastischen der Form, wenngleich besonders im Worte, steigt; und eben jenes Plastische ist es hier wieder, dem als dem Bildungsfähigeren sich das Ideal so natürlich verbindet, da es ja überall selbst seine eigene Bildung auszuprägen bestrebt ist, und der Scherz, zu welchem der Witz erst durch sein geselliges Element der Mittheilung wird, zeigt selbst noch oft in dem heiter vergeistig-

ten Ausdruck der Mienen, als Folge jener plastischen Beweglichkeit, die Durchbildung des Ideals in diesen Zustand des Verstandes. Freilich folgt hieraus nicht, daß jede Erscheinung des Witzes von dem Ideal ergriffen und dutchdrungen seyn müßte, es giebt einen platten und alltäglichen Witz, der sich mit bleiernem Gefieder nie über die gemeine Wirklichkeit empor zu heben vermag, es giebt einen mit sich selbst zerfallenen ja in sich zerrissenen Witz, der selbst das Ideal und alles Hohe, was die menschliche Brust bewegt, verspottet und damit einen rohen Scherz treibt, eben weil die Natur hier selbst arm an Geist keine Ideale zu bilden vermag; eben so würde derjenige Witz, der sich schwülstig über die eigene Sphäre des Verstandes erhebt, oder in überfliegender Höhe des Wissens gaukeln wollte, gerade durch solche Erhebung nur desto mehr dem Ideale fern seyn; denn jedes Eingehen des Ideals in die Wirklichkeit will nicht die Zustände der Wirklichkeit vernichten, sondern nur in ihrer Eigenthümlichkeit verklären und vollendeter durchbilden, so kann daher auch der Verstand in dem Witze nur dann jene ideale Richtung gewinnen, wenn er sich in dem, was er seyn soll, und als das, was er seyn soll, also innerhalb seiner Sphäre und als seine eigene Thätigkeit in voller Freiheit entfaltet und so eine höhere Form der Bildung gewinnt. Aber man muß auch den Witz in seiner edleren Form, mit seiner Feinheit und Lebendigkeit, seinem Treffenden und doch Wohlwollenden, seiner überraschenden allesbezaubernden Macht der Ueberredung, seinem glücklichen fast weissagenden Blitz in die Tiefe und Höhe, ja seiner eigenen Verjüngung gekannt haben, um ihn als das zu ehren, was er seyn soll, als die ideale Blüthe des Verstandes, als ein concretes Durchdrungenseyn des Verstandes von dem Ideal. Es könnte aber bei dieser idealen Durchdringung des Verstandes noch schwierig erscheinen, daß ein Bild, als welches wir ja das Ideal, obwohl von einer höhern Ordnung, als die von Außen entstandenen erkannten, sich mit den Gedanken-Erzeugnissen des Verstandes so ganz zu einigen vermöge; — allein wer darauf achtet, wie ja der Verstand in seinen concreten Urtheilen auch die äußere Wirklichkeit durchdringt, und umgekehrt wieder

von ihr selbst ergriffen wird, so daß er in und mit ihr sich regt und entfaltet, wie der Gedanke übergeht in das Bild, und das Bild wieder in den Gedanken, ja wie die äußere Wirklichkeit zunächst wieder als ihr eignes Bild dem Verständniß und der Beurtheilung die höchste Klarheit der Einsicht darbietet, dem kann es auch nicht schwierig erscheinen, daß das Ideal sich auch der Thätigkeit des Verstandes eine; nur daß freilich wo das Ideal noch bei dieser Vereinigung als ein Fremdes zurückgehalten wird, blos die Beurtheilung und die Betrachtung des Ideals statt zu finden vermag, wo aber es völlig eingeht, erst jener Aufschwung des Verstandes entstehen kann, von dem eben geredet; wie nicht minder der Verstand erst dann, wenn er von jener Bildlichkeit der äußern Wirklichkeit durchdrungen wird, die abstracte Leere verlassend, treffend, lebendig, und nach Beschaffenheit seiner besondern Richtung, sinnreich, klug, oder geistvoll, zu urtheilen im Stande ist.

Wenn es nicht ohne Schwierigkeit zu seyn scheint, daß Gedanke und Bild sich durchdringen, so ist es dagegen selbst aus der äußerlichsten Anschauung begreiflich, daß Bild mit Bild sich durchdringe, indem ja schon die gegenseitige farbige Berührung der Dinge im Lichte dies nachweist, und es kann daher keine Schwierigkeit haben, daß auch der Kreis der innern Bildlichkeit von dem Ideal durchdrungen zu werden vermöge. So findet es sich namentlich da, wo die menschliche Einbildungskraft das Gebiet der Nachahmung verläßt, und als Phantasie in den Zustand des Schaffens aufgeht und aus der Fülle des Gegebenen Neues erzeugt, daß sie das ideale Bild in sich aufnimmt, und sich darin erhebt. Denn so wie die Einbildungskraft die Bildlichkeit der äußern Wirklichkeit als eine gegebene in sich nimmt, und weiter fortbildet, so ist es auch mit dem Ideal als dem absolutgegebenen Bilde, welches sie gleichfalls empfängt und nacherzeugend anschaut; aber wenn nicht diese Empfänglichkeit derselben zur positiv schaffenden Thätigkeit wird, so vermag diese Fähigkeit des Bildens höchstens auf Augenblicke berauscht zu werden von dem wunderbaren Glanze des Ideals, aber ein le-

bendiges andauerndes Durchdrungen und Gehobenseyn von demselben, wird hier unmöglich statt finden, weil es dabei an der genügenden Fähigkeit der Fortentwicklung fehlt. Allein wenn die Phantasie selbstthätig schafft, welcher Herrlichkeit, Fülle und Lebendigkeit der Formen wird sie dann nicht fähig. So zeigt uns der Traum in den Zuständen des Schlafes, besonders in den Jahren der Jugend und auf einzelnen Entwicklungsstufen des Lebens, weil hier die schaffende Thätigkeit der Einbildungskraft reger anspricht, eine unendliche Welt von Licht und Ton, in der sich Gestalten enthüllen, die in ihrer Durchglänzung und Erhebung so wie in der Innigkeit und dem Reiz ihres Daseyns das was die Bilder der Wirklichkeit darstellen, bei Weitem zu überragen vermögen. Jene magischen Wesen, die auch die Mythe als freundliche Genien an die Gränzpforte der Einzelwesen und des Elements hinstellt, jener Zauber lieblich verklärter Gegenden, die durch den Glanz und Duft ihrer Höhen, den zarten Schmelz ihrer Auen und die selige Ruhe ihrer Gewässer als etwas Ueberirrdisches erscheinen, oder in andern Wendungen jene hohen Helden der Schlacht, die von Siegesfreudigkeit und Ruhme durchstrahlt sind, und in den Wagnissen und Gefahren des Traums das Ethos des innersten Lebens vollziehen, sie sind sämmtlich hehre Gestaltungen der schaffend bewegten Phantasie. Eben so jene begeisterten Träume des wachen Daseyns, in denen der Dichter, der Jüngling und die menschliche Hoffnung so gern leben, wenn sie zur vollen Anschauung der Einbildungskraft werden, sie wiederholen, nur freier geschaffen, denselben magischen Bilderkreis höherer Art, der die gewöhnliche Bildlichkeit der Dinge verherrlicht und erhebt; ja selbst die lebendige Rückerinnerung an das, was uns einst theuer war, vermag in dieses schöpferisch verklärte Bild sich zugestalten. In allen diesen Gestaltungen der schaffenden Einbildungskraft ist es jedoch keineswegs nur das Princip der äußern Wirklichkeit, was sich hier in uns wiederzugebären strebt, denn diese ist durch den Ernst der Idee und die Schwere der Nothwendigkeit zu streng gebunden, um durch sich allein über sich selbst hinauszukommen; dies vermag hier

nur der Bildungsproceß des Ideals, als der freieſten Offenbarung des Abſoluten ſelbſt; und es erweiſt ſich dies um ſo mehr dadurch, daß überall da, wo die Einbildungskraft mehr von der äußern Wirklichkeit ſchaffend ergriffen wird, wie in den Delirien des Wahnſinns, den Träumen des Fiebers, und den Erregungen der ſinnlichen Begierde, und auch umgekehrt, wo ſie, wie zu meiſt in der Schwärmerei, dieſer bunten Verwirrung von innerer Bildlichkeit und Reflexion, ſich in dem völlig bewußten Leben als die Wirklichkeit der Dinge ſetzt, ohne doch ſie zu erreichen, oder ſie zu ſich zu erheben, — dieſelbe jenes verklärten Glanzes der Bilder und jenes Aufſchwungs zur Einigkeit und innigen Wechſelberührung mit dem Abſoluten entbehrt, den das Ideal allein zu geben vermag; und nur in dem Fall, wo die Schwärmerei der Phantaſie getragen wird von einer Idee, oder abſoluten Erregung des Gemüthes, die ſie ordnet und lenkt, tritt auch erſt das Ideal, eben weil es einer Seits der Ur-Gegenſatz der Idee iſt, anderen Seits aber allen abſoluten Bewegungen ſchon ſeiner Natur nach innig verwandt ſeyn muß, wechſelwirkend auch hier hinzu, um dieſen Zuſtand zu veredeln und zu verklären, ſo in den Schwärmereien des Ruhmes, der Liebe und der Hoffnung. — Nächſt allen dieſen Bewegungen der Phantaſie, in denen ſich das Ideal ſpiegelt und ſie geiſtig höher geſtaltet, iſt es aber auch noch das Sinnbild, welches einer innigeren Durchdringung von Seiten des Ideals fähig iſt; und wenn es einer Seits auch viel Starres und Eckiges haben kann, beſonders da, wo die zu verbildlichende Idee ſelbſt ſich noch in ihrer ſtarr abgeſchloſſenen Nothwendigkeit darin feſthalten will, wie in den meiſten Symbolen des ſüdlichen Orients und der alten Aegypter, ſo bietet uns dagegen eine freiere und freudigere Beweglichkeit der Idee wie in den Mythen der Griechen, und vorherrſchend in den Verſinnbildlichungen der Dichter und Seher eine ſo hehre Durchdringung zwiſchen Ideal und Symbol, daß hier, in ſo fern ja auch die Idee übergegangen iſt in das Symbol, auf daß ſie in dieſem erſcheine, auch die erſte nach Außen durchgebildete Einigung zwiſchen Idee und Ideal ihre Wirklichkeit erlangt;

und indem so das Symbol wieder, da es alle Momente der Idee in sich aufnimmt, auch den weitern Entwicklungs- und Fortbildungsgang derselben in sich aufzunehmen und anzudeuten vermag, wird es zugleich Vorbild dieser Entfaltungen, mithin Vorbild der Wirklichkeit selbst; auf dieser Stufe der Darstellung aber muß es noch empfänglicher werden für das Ideal, welches ja als Urbild von dem was zu werden bestimmt ist, zugleich Vorbild seiner freiesten Möglichkeit für die Wirklichkeit war, mithin zu dem was werden wird, seinem Wesen nach das Moment, es auf die absolut freieste Weise zu werden hinzuthat. In dieser Fülle und Innigkeit der Durchdringung mit dem Ideal, wo das Symbol zum idealen Vorbild der Wirklichkeit wird, entfaltet es jene wunderbare Gewalt in der es die ganze Zukunft als eine heilige Vollendung ewiger Ideen zu weissagen scheint, und worin besonders der Mystiker wie das Volk, selbst in dem Kreise der äußeren Wirklichkeit noch das Symbolische ahnungsvoll ergreifen, indem ihnen in ungewöhnlichen Erscheinungen der Natur eine hehre Sprache der Zukunft redet. Da das Symbol, indem es sich weiter entwickelt und auseinanderlegt, so wie sich in ihm die Idee als fortschreitende Entwicklung nach den Momenten des Begriffs andeutet, zur Allegorie wird, und es so mit in seiner Darstellung zu einer größeren Fülle und Lebendigkeit aufgeht, so ist auch hierbei ein fortgesetztes Durchdringen mit dem Ideal möglich, und wird besonders dann statt finden, wenn in dem sich also entfaltenden Symbole auch die Idee in größerer Freiheit und Lebendigkeit sich die bildliche Bedeutung giebt; daher finden wir besonders da, wo jener allegorische Act des bildenden Geistes vollzogen wird durch das Wort, auch das Ideal sich inniger mit der Allegorie durchdringend, weil das Wort dem Entwicklungsgange der Idee mehr Freiheit und Beweglichkeit zuläßt als das eigentliche Bild, und somit rückwirkend auch dieses mehr frei macht; dagegen wo das Bild als solches in voller Anschauung bei der allegorischen Darstellung bewahrt werden soll, da widerstreben oft zu sehr die äußern Mittel des Stoffs, um der Darstellung auch ihr volles geistiges Leben zu

bewahren, und die Schilderung so frei zu halten, daß das Ideal sie überall durchscheine; oder es müßte die eigne Natur aufgehen in das Gesicht, um in den Tiefen des Geistes selbst des Bildes Entwickung mit vollem Bewußtseyn zu schaffen und zu schauen, ein Bildungsproceß der schon in sich so durch und durch ideal ist, daß er nur Wenigen zu Theil ward. Fassen wir aber noch bestimmter die Merkmale zusammen, wodurch sich der ideale Zustand der Bildlichkeit in der Einbildungskraft, sey es an dem Bild an und für sich, oder als Sinnbild, kund giebt, so sind es dem Begriffe des Ideals gemäß diese: eine größere Innigkeit und Verschmelzung der Form, oder ein höherer Aufschwung und mehr vergeistigtes Leben der Darstellung, so wie in den Erscheinungen des Lichtes ein mildes Durchglänztseyn von einem reineren und zarterem Lichte als die Wirklichkeit bietet, und in dem Gesammteindruck der Anschauung eine so geheimnißvoll tiefe Wechselberührung zwischen Wirklichkeit, Scheinen und Seyn, daß überall und bei allen Momenten der Wirklichkeit die dabei hervortreten, dennoch immer wieder dieselbe über sich selbst emporgetragen wird, und sich zu einer solchen Befreiung von der Gesetzmäßigkeit der äußeren Nothwendigkeit erhebt, daß ihr Gebilde in, mit und durch sich selbst genügend erscheint, und dennoch wieder in dieser absoluten Individualität ein so reiches und schöpferisches Leben voll geistiger Tiefe und bildender Kraft offenbart, daß es sich als ein unendliches Spiel des Unendlichen darstellt, und in seiner sinnvollen Rückwirkung auf die Idee als ein göttlich Vollendetes entgegentritt.

Daß nun ferner auch das Begehrungsvermögen ergriffen und durchdrungen werde von dem Ideal, kann noch weniger befremden, ja versteht sich von selbst, da ja der Wille als das Begehren aus dem Princip der Idee es war, welcher von dieser sich frei machend und im Wechselsatze mit ihr aus dem Absoluten gestaltend jenes verklärte Urbild hervorrief, welches wir als das Ideal bezeichneten; und eben deshalb wird auch da, wo er wie die Idee in der Aeußerlichkeit befangen und darin aufgegangen als Begierde zum unvermittelten Triebe der äußern Natur wird, wofern er sich

nur als ideelles Begehren selbst wieder aus der Begierde zu sich zu erheben vermag, auf diesen Uebergangsstufen der Vergeistigung noch fähig seyn, den Abglanz des Ideals in sich zu erweisen. Es ist aber besonders ein Zustand des Begehrens, der obgleich nicht mehr der des Ideals selbst seyend, dennoch am Innigsten davon durchdrungen wird, dies ist nämlich der, wo die sinnlichen Regungen des Begehrens zur Sehnsucht nach höherer Vergeistigung emporgehoben durch die ideellen Momente des Willens so geläutert und verklärt werden, daß sie in und mit ihm selbst von ihrer unvermittelten Natürlichkeit freigeworden, in eine rege Glut geistiger Bewegungen aufgehen, in der sie bei bestimmten Vorstellungen so gewaltig von der Macht der Ideen ergriffen und hingezogen werden, daß sie diese mit aller Leidenschaft des Verlangens zu verwirklichen und nach Außen schöpferisch zu gestalten oder selbst darin unterzugehen streben; und dieser Zustand ist der des Enthusiasmus. Denn eben weil hier das ganze Streben des Sehnens und Begehrens schon über sich selbst erhoben und zu dem Gegenstande, der hier geistiger gefaßt wird, hingerissen erscheint, so treibt das Verlangen ihn auf so ergreifende Weise zu erreichen, als man selbst davon hingerissen wird, nach allen hohen und freien Momenten des Willens hin, um dieses Ziel in seiner ganzen Vollendung zu verwirklichen, und so tritt ganz natürlich in diesen geistigen Erregungen das Ideal als das vollendetste Erzeugniß des Wollens hinzu, um dieses Ziel zu durchdringen; ja oft schon ist es das Ideal gleich ursprünglich selbst, von dem hier als seiner eigensten Vorstellung, mit Ueberfliegung aller besondern Momente der Idee, und doch von derselben gehalten, das ideell gewordene Begehren angereizt und entzündet wird, es zu realisiren, und in der Wirklichkeit zu erreichen; denn träte diese bewältigende Macht der Idee nicht weiter ein, so würde es untergehen in dem Ideal selbst und nicht in der Realisirung desselben, und so würde es in der Extase als dem gänzlichen Entrücktseyn seine Befriedigung finden, und nicht als Enthusiasmus weiter bestehen. Wie sehr aber der Enthusiasmus von dem Ideal ergriffen und gehoben wird, dies zeigt

sich besonders da, wo sich die Sehnsucht, die darin liegt, von den niederen Momenten des Begehrens schon völlig freigemacht hat. So wallt das Gemüth dem Ruhme entgegen, sey es, daß es ihn selbst sucht, oder an anderen bewundert; so hat die That des Helden in ihrem Aufschwung über das gemeine alltägliche Treiben der Menge jene hohe Durchleuchtung von dem Ideal, die das Herz wie mit einem magischen Zauber erfüllt, denn sein ganzes Dichten und Trachten wird getragen von diesem Enthusiasmus für das Ideal. So hat auch jener begeisterte ethische Aufschwung in der Vollendung des Guten, der in seiner enthusiastischen Glut die Liebe, das Leben, die Ehre und alle heilige Güter des Lebens hingeben möchte zum freudigen Opfer für das hohe Ziel des Guten, was er in einer einzigen großen und edeln That zu erreichen strebt, so sehr dieses Merkmal, durchdrungen zu seyn von dem Ideal, daß eine solche Richtung des Geistes dem gemeinen Begriffe des Lebens als völlig unerreichbar und nur als Thorheit zu erscheinen vermag, weil sie alle Momente der gemeinen Wirklichkeit überfliegt. So hegt auch die Kunst diesen Enthusiasmus für die Gebilde ihrer Art, indem da, wo er sich findet, es nicht die alltägliche Wirklichkeit ist, die darinnen ergriffen wird, sondern das was in ihr seyn soll, ja was nach einer höheren Ordnung der Dinge in jener selbst da ist, denn gerade dieses fesselt darin so enthusiastisch die Zuneigung des Bildenden und Betrachtenden; und so ist es auch hier das Hindurchdringen des Ideals in die Wirklichkeit, was dieses Aufwallen und Fortgerissenwerden der Sehnsucht und Neigung innig ergreift und mit sich verbindet.

Wie das begehrende Princip in uns von dem Ideal durchdrungen zu werden vermag, so gilt dies auch von dem Gefühl, und muß um so eher statt finden, da ja schon jedes vereinzelte objectiv werdende Gefühl als Empfindung nicht blos die Fähigkeit für das Auffassen des Bildlichen in sich trägt, sondern in Folge eines vorausgehenden Eindrucks den das Bild machte, dasselbe sich erst anzueignen vermag, also in dieser Wechselwirkung von Thun und Leiden davon wirklich durchdrungen wird, und es zu dem Seinigen macht, was

so auch ganz natürlich bei dem Ideale als dem Bild in absolut freier Gestaltung statt finden wird. Aber es zeigt sich jenes Durchdrungenseyn von dem Ideal auch in denjenigen Stimmungen des Gefühls, die wir als Lust und Unlust desselben bezeichnen, und eine ideale Freude, wie selbst ein idealer Scherz, sind der Kunstanschauung durchaus nicht fremd; denn indem die erstere theils als in sich veredelt und geläutert, sich auf höhere Art darstellt als das was sie seyn soll, theils auch von besondern idealen Bewegungen die noch außer ihr gegeben, berührt wird, sey es unmittelbar aus dem Ideal oder mittelbar aus seiner Vereinigung mit den besonderen Richtungen, in denen sich die Thätigkeit des Geistes, wie wir sahen, auf ideale Weise offenbar macht, so ist gerade diese hohe Verklärung der Freude die hierbei kund wird, das Merkmal und der Abglanz des Ideals, welches darin waltet; und wenn wir die innig bewegte Freude der Mutter, welche ihrem Kinde auch das Theuerste zum Opfer bringt, oder die freudigen Entsagungen hoher Freundschaft, und die innern süßen Wechselbeziehungen wahrhaft geistiger Gegenliebe innig mitempfinden, so entstand uns aus dieser Mitempfindung noch eine andere Seite idealer Durchdringung in dem Gefühl, außer der ersten und ursprünglichen Bewegung in demselben, welche eben so sehr den Ausdruck idealer Durchdringung und Erhebung in sich kund giebt. Was aber den idealen Schmerz betrifft, so ist es vielmehr das Unerreichbare in der Verwirklichung des Ideals, ja das Untergehen der Ideale, so wie großartiger Ideen (welche sich immer mit dem Ideal berühren), was hier von außen her diesen Schmerz erregt; aber zum idealen Schmerz vermag er sich dennoch nur dadurch zu erheben, daß der Eindruck des Ideals ja dieses selbst dem Gemüthe noch da ist, und in seinen einzelnen Momenten das Gefühl tief ergreift und bewegt; so wird es zugleich von dem Ideale innig durchdrungen, und auch wieder von dem Ideale geschieden, ohne doch von demselben lassen zu können, ein großer heiliger Schmerz, dessen Kampf zwischen tiefer Trauer und hoher Selbstüberwindung etwas unaussprechlich Hehres und Seelenergreifendes an sich trägt. In seiner in-

nigsten Durchdringung von dem Ideale wird das Gefühl der Lust zur Seligkeit, und in dem Vollgenuß ideal-befriedigter Sehnsucht wird es Entzückung; ein Zustand desselben, der, hervorgerufen durch die reizenden Momente des Begehrens in seinem Wechselspiel mit dem Ideal sey es an sich, sey es nach seinen Verwirklichungen in dem Zusammengehen und Einswerden lebhaft verlangender Zuneigung mit dem Gegenstande dieser Neigung, welcher eben das Ideal in sich aufnimmt, von diesem so ganz durchdrungen wird, daß das Gefühl der Lust, welches aus solcher Befriedigung hervorgeht auf Augenblicke ein ganz überschwengliches wird, bis es in der Extase als dem Moment des gänzlichen Entrücktseyns der Begierde in das Ideal seinen höchsten Genuß und in dieser Rückwirkung des Ideals seine völlige Durchdringung mit und in diesem selbst erlangt hat. — Wie anders verhält es sich dagegen mit den Rührungen der Sentimentalität, um mich dieses Ausdrucks zu bedienen, welcher sogar in den Ansichten der Kunst eine so gefeierte Bedeutung gewonnen hat, daß er selbst zum Eintheilungsgrund einer Reihe ästhetischer Erscheinungen besonders im Gebiet der Poesie gebraucht worden ist; denn da dieser Zustand des Gefühls, welcher der Empfindsamkeit in seiner ursprünglichen subjectiven Geltung völlig gleich ist, durchaus nicht über das Gefühl hinausstrebt, sondern alle Vorstellungen und Eindrücke nur darin mit selbstgefälligem Wohlbehagen und vielbeweglicher Erregung in sich zu bewahren und wieder zu erzeugen bemüht ist, so wird dadurch das Gefühl gerade darum, weil es nur fühlen und immer nur fühlen mag, unklar und düster gestimmt, und es entsteht bald jene bittersüße Schwermuth, welche weit entfernt von den idealen Stimmungen des Schmerzes, deren schon Erwähnung geschah, sich vielmehr in einem kleinlichen Spiel von Lust und Unlust abmüht, bald auch jene weichliche in sich selbst verschwimmende Rührung der Freude, welche durch ihre Süßlichkeit dem Ideale so fern steht, daß sie nicht einmal einer tiefen und dauernden Bewegung fähig ist, geschweige eines Durchdrungenseyns von dem Ideal; wie dies überhaupt bei dem Zustande der Sentimentalität deswegen

nicht möglich ist, weil hier das Gefühl immer nur mit sich selbst beschäftigt, sich weder seiner Seits demselben naht, oder sich zu ihm erhebt, noch auch durch eine tiefere Verinnigung es zu sich zu ziehen im Stande ist.

Wegen dieser Unklarheit, Mangel an Tiefe, Innigkeit und idealem Reiz ist daher das Sentimentale als Stimmung eben so wohl, wie in seinem objectiven Erscheinen auf dem Gebiete der Kunst viel öfter zu tadeln als mit Wohlgefallen zu erheben; wenigstens kann es darin nur eine sehr untergeordnete Stelle einnehmen, indem es gerade nur da, wo es sich mehr vertieft oder erhebt, mithin seine flache und weichliche Richtung verläßt, und sich selbst aufgebend zu einer höheren Freiheit gelangt, also erst in Uebergangsverhältnissen tiefer die Kunst zu berühren vermag. Dagegen giebt es noch eine andere Seite des Gefühls, welche in sich eine viel größere Durchbildung enthält, und auch vielmehr Empfänglichkeit in sich trägt für das Ideal, diese ist das Humoristische des Gefühls. Es ist nicht zu läugnen, daß der Humor in seiner Erscheinung nicht blos von dem Gefühl ausgeht, sondern daß die gesammte geistige Thätigkeit, besonders aber Verstand und Begehrung einen großen Einfluß dabei üben; aber das Gefühl ist der Mittelpunkt für den Humor, und von ihm wird jede hierin ansprechende Neigung und Vorstellung zur Einheit und dadurch zur vollen Anschaulichkeit gebracht, und für das Bewußtseyn herausgebildet. Das Launige und plötzlich Aufspringende welches sich bei dem Humor findet, hat zwar derselbe von einem Mißverhältniß, welches zwischen Reiz, Trieb und Sinn statt findet, aber das Gefühl ist bemüht dieses Mißverhältniß zu lösen, und so wird es dabei theils schmerzlich berührt, wenn das Mißverhältniß zu groß ist, als daß es im Gefühl ausgeglichen werden könnte, theils auch wieder sehr heiter angeregt, wenn die Einigung dieser Stimmung für das Gefühl möglich wird; auch der Wille tritt dabei bald beweglicher und augenblicklicher auf, entweder als Muthwille und plötzlich erregter Unwille, bald auch beharrlicher als fest in sich abgeschlossener Wille bis zum Eigensinn und Trotz, also in Zuständen, welche entweder einem noch unent-

wickelten oder nur subjectiv ausgebildeten Willen zu gehören; nicht minder zeigt sich dabei von Seiten des Verstandes eine große Beweglichkeit und Vielgewandtheit des Urtheils, welches noch zwischen folgerechter Beständigkeit und widerspruchreicher Unbeständigkeit hin und her schwankt; aber in allen dergleichen Fällen wird immer wieder dieser Zustand geistiger Erregungen hingeführt auf das Gefühl, eben weil dieses der subjectiven Stimmung so sehr entspricht, und weil es den tiefen Hintergrund der Dinge selbst noch in seiner Unmittelbarkeit ahnend vernimmt und festhält, und so diesen Gegensatz des Vielbeweglichen und Starren, des Widersprechenden und Folgerechten, der hier weder aus den Tiefen der Idee noch aus der Freiheit des Willens gelöst werden kann, — weil, wenn gleich die Fähigkeit und Energie vorhanden ist, es doch an der innern Durchbildung fehlt, — in sich selbst auflöst und lebendig umbildet; daher erscheinen die Gedanken bei dieser Stimmung auch mehr als Empfindungen, wie als abstracte Vorstellungen der Reflexion, und die Ideen selbst sprudeln mehr auf wie einzelne Blitze eines höheren Daseyns, deren tiefempfundener Augenblick jedoch das Gemüth mächtig bewegt, und wie der Blick der Gestirne, den Reichthum, die Kraft und Weisheit höherer Weltordnungen in tiefen Ahnungen enthüllt. Daher liegt aber auch in dem Wesen des Humors überhaupt gerade wegen der Fülle von geistiger Kraft und Beweglichkeit, in der er sich offenbart, etwas Schöpferisches und nach mannigfaltiger Gestaltung Ringendes, und dies ist zugleich diejenige Seite desselben, wo das Ideal ihn zu durchdringen und umzubilden strebt, eben weil es ein höchst productives Moment des innern Lebens ist, welches darin aufgeht; so daß das Ideal hier tiefer in das Leben selbst einzudringen vermag, indem die Zustände desselben wie in einem Elementar-Prozeß noch rasch und stark in einander spielen. Deshalb ist das Humoristische reich an idealen Gestaltungen, die auf allen Stufen der Durchbildung darin hervorbrechen, um so mehr wenn auch die übrigen Regungen der geistigen Kräfte, welche dabei thätig sind, für sich selbst in ihrer Empfänglichkeit für das Ideal demselben schon zugeneigt und hin-

gegeben sind. Dann sehen wir jenen lieblichen Reiz über den Humor ausgegossen, der uns in seinen Launen als Schalkhaftigkeit und fröhlicher Muthwille, als tiefe Gereiztheit gegen das Schlechte und Gemeine und als plötzlicher und doch innig empfundener Aufschwung zu dem was groß und edel ist in dem Leben, so mächtig anzieht, und der bei seinen raschen und überraschenden Wendungen dennoch so ernst und dauernd zu fesseln vermag. Aehnlich dem Humor zeigt sich auch die Ironie als hervorgehend aus einer subjectiven individuellen Richtung des Gemüthes, nur daß hier nicht das Gefühl den Endpunkt dieser geistigen Bewegungen abgiebt, und sie in sich vereinigt, sondern umgekehrt beginnt die Ironie mit diesem, und es ist vielmehr der Verstand, der hier die Gereiztheit des Gemüthes und insbesondere des Gefühls durch seine Urtheile, sey es daß er dieselben in Worten kund giebt, oder durch Thatsachen zur Geltungen bringt, (denn auch die Mimik hat ihre Ironie) beschwichtigt und ausgleicht. Es liegt in der Ironie von Seiten des Verstandes etwas Vernichtendes und in so fern Negatives, welches gegen irgend etwas, welches sich als positiv geltend macht, gerichtet ist; dazu wählt der Verstand selbst den Witz um seinen Sieg zu vollenden; ins Besondere aber ist es der Schein der Anerkennung dessen, was so vernichtet werden soll, und die Uebertreibung seiner Consequenzen bis zur Aufzeigung der Widersprüche die darin liegen, was dabei statt findet. Dazu kömmt, daß die Ironie zugleich durch und durch auf Persönlichkeit beruht, nicht blos von Seiten dessen von dem sie ausgeht, sondern auch in Beziehung auf den Gegenstand, welchem sie zugewandt ist. Deshalb liegen allerdings in der Ironie so große Härten und selbst dem Leben feindliche Momente, daß hier, namentlich von Seiten des Verstandes zunächst betrachtet, besonders wenn man jene Blitze des Witzes und die raschen Wendungen des Urtheils dabei abrechnet, für das Ideal nur ein dürres unfruchtbares Feld erscheinen könnte. Allein es giebt eine Seite der Ironie, welche doch eine volle Durchdringung des Ideals zuläßt, und besonders auch dadurch, daß sie gerade das Gemüth und zunächst das Gefühl auf eine

tiefe und edle Weise ergreift und bewegt; dies ist die Richtung derselben wo dasjenige, welches sich als positiv geltend zu machen suchte, ein an sich schon Nichtiges und Negatives war, dessen Anmaßung, indem hierin theils das Falsche und Unwahre, theils das Schlechte und Gemeine sich in positiver Höhe und Geltung gebieterisch hinstellte, dadurch zerstört wird. Hier ist es der edle Unwille, die hohe Entrüstung und der tiefe Schmerz über solche Täuschung und Gewalt, es ist die volle Macht einer positiven Natur, welche die Bitterkeit und den Stachel der Ironie selbst veredelt; war nun dabei besonders das Gefühl schon innig durchdrungen von dem hehren Anschauen des Ideals, so wird ein feiner richtiger Tact und ein heiliges edles Aufwallen desselben den Unmuth der Ironie gerade dadurch verklären, daß es in dem Ideal steht; und kömmt noch dazu, daß die Idee selbst in dem Geiste kühner und freier erwacht ist, so daß auch sie in ihrer Wechselbeziehung durchstrahlt ist von dem Ideal, so wird die Ironie jenes großartige Merkmal der Vollendung an sich tragen, welches nur das Ideal zu geben vermag, und welches die Ironie selbst zu höherer künstlerischer Geltung erhebt, wie wir sie auf solche Weise in mannigfacher Gestaltung nicht selten auch bei den Sokratikern zu bewundern Ursache haben. — Gegenüber dem bisher Gesagten ist es nun hier am passenden Orte in seinen Beziehungen zu dem Ideal auch das Naive zu beachten, welches in den Ansichten der Kunst seit Schiller gewöhnlich dem Sentimentalen zur Seite steht, aber genauer betrachtet, wofern man nicht über Gebühr den Begriff des Sentimentalen erweitert, einer viel innigern und allgemeinern Durchdringung von Seiten des Ideals fähig ist als dieses, ja schon nicht selten ursprünglich damit beginnt; denn gerade jene harmlose frohe Unbefangenheit des Gemüthes, jenes Zutrauliche und kindlich Wohlwollende, so wie andernseits jene Beweglichkeit der Idee, welche dabei hervortritt, sind lauter Momente, denen sich das Ideal wegen des positiv Plastischen, welches darin liegt, gern anschließt und darin verweilt. Vorzüglich aber ist bei dem Naiven das rasche lebendige Spiel der Gegensätze, welches zwischen Empfindung und Idee sich

hin und her bewegend als reger Entwicklungsprozeß des Verstandes sich feststellt, eben wegen seiner schöpferischen Lebendigkeit dazu geeignet, von dem Ideal durchdrungen zu werden; und es ist dies zugleich diejenige Seite des Naiven, wodurch es sich von dem Sentimentalen eben so wohl wie von dem Humor wesentlich unterscheidet, indem gerade bei diesen beiden ungeachtet der übrigen Verschiedenheit, welche zwischen ihnen statt findet, ihr Ausgangspunkt nicht in dem Verstande, sondern in dem Gefühl war; dabei hat freilich auch das Gefühl wieder, eben durch dieses Wechselspiel zwischen Empfindung und Idee an dem Naiven einen so wesentlichen Antheil, daß es ohne denselben nicht bestehen kann; aber auch das Gefühl selbst steht hier noch auf anderer Stufe wie bei dem Humoristischen und Sentimentalen; denn wenn jene ein vielseitig bewegtes und erregtes Gemüth voraussetzen, welches in der Fülle des Fühlens mannigfach versucht und erfahren ist, so sind es hier nur ursprüngliche Stimmungen in denen das Gefühl sich festhält; es ist der Zustand kindlicher Unerfahrenheit über das Schickliche oder Unschickliche, Vornehme oder Gemeine, ja selbst Gute und Schlechte in der Verzweigung seiner Gegensätze, welches dem Gefühl noch abgeht, eben weil es noch unentwickelt ist; dagegen besitzt es in seinem Stande der Unschuld den Frohsinn, die Zufriedenheit und jene feine Erregbarkeit, welche nicht selten das Gesetz einer höhern Schicklichkeit, geistigern Adels und einer sittlich erhabeneren Weihe als ein liebliches Spiel der Natur selbst zur Nachahmung und Bewunderung hinstellt. Ohne diese Reinheit des Gemüthes verliert das Naive seinen höheren Reiz und seinen idealen Schmuck; denn auch die geistreichste Beweglichkeit des Verstandes, welcher sich hier im Urtheil selbst zu überbieten strebt, und in der sinnreichen Ausbildung besonderer Lieblingsideen und Vorstellungen immer das Maaß seiner Einsicht und Umsicht überschreitet, — würde sich in Altklugheit, frivolem Witz, ja selbst in Dummdreistigkeit verlieren, wenn nicht jene Reinheit, Freundlichkeit und Feinheit des Gemüthes und ins Besondere der Empfindung, die Beweglichkeit des Urtheils leitete und durchdränge; und so wird

auch das Aufblitzen des Ideals im Verstande bei dem Naiven nur erst durch diese reine kindlichfrohe Stimmung der Empfindungen möglich, weil sonst das Urtheil zu sehr von der gemeinen Wirklichkeit der Dinge hingezogen werden würde; vor deren überwältigendem Eindrucke gerade jene Unbefangenheit des Gemüthes bewahrt, und dagegen das Urtheil selbst eben durch seine Wechselbeziehung zu ihm noch als ein liebliches Spiel zwischen dem was ist und dem was seyn soll, festhält, statt sich mit ihm in die Erscheinungen des Daseyns zu vertiefen oder darin zu verlieren. In diesem lieblichen Wechselspiel zwischen dem was ist und was seyn soll, zeigt sich auch gerade jene holde Leichtigkeit, welche dem Naiven beiwohnt, und ihm einen neuen Reiz verleiht, aber auch zugleich wieder die ideale Seite desselben nachweist; indem ja das Ideal das Gesetz der Schwere aufhebt, und auf die absolut freieste Weise das was seyn soll dem was ist, gegenüberstellt, es dann wieder in den Momenten des Werdens mit sich in die lebendigste Wechselbeziehung bringt, und in inniger Durchbildung sich mit ihm einigt, so daß es erst selbst in und mit ihm durch die Entwicklungsreihen des Daseyns hindurch gegangen in immer neuen Gestaltungen daraus lieblich und herrlich wieder hervorstrahlt.

Wie nun der menschliche Geist in seinen einzelnen Fähigkeiten, so wohl wie in seinem ganzen Seyn den Ausdruck, die Entwickelung und Durchbildung des Ideals in sich trägt, so wird auch die körperliche Seite des Menschen in ihren Erscheinungen und Gestaltungen davon ergriffen und durchdrungen. Denn da das Geistige überhaupt im Leiblichen seine Rückwirkung und Fortbildung hat, so muß besonders auch das Ideal, worin sich ja der Geist mit so großer Freiheit und Freudigkeit und in seiner innersten Natur bewegt, auch in dem Leiblichen seinen eigenen Ausdruck und seine eigenthümliche Durchbildung zu erlangen fähig seyn, und diese Durchdringung erfolgt auch wirklich. So ist der Ton der menschlichen Rede, sey es in der Macht des Gesanges oder in dem geflügelten Wort des Dichters und Redners, des tiefsten geistigen Ausdrucks fähig, und der Wohllaut desselben vermag

auf eine unaussprechlich innige Weise das Gemüth des Hörers zu rühren und zu bewegen; aber gerade, daß es so leicht den kühnen Enthusiasmus, die heitere Lust, die fröhliche Laune, das lebendige Aufsprühen des Witzes, wie die hohe Glut der Begeisterung zu enthüllen vermag, wie umgekehrt in denen weckt, die davon vernehmen, zeigt uns, daß in dem Aeußerlichwerden des Geistes das Ideal nicht erliegt, sondern mit inniger Regsamkeit neue Kreise der Bildlichkeit aufschließt und zu sich erhebt. Eben so vermögen auch die Haltung und Bewegungen des Leibes, sey es in Gang, Stellung oder Geberde, eben durch ihre freie, vielgestalte Beweglichkeit und doch auch wieder dabei absolute Ruhe des Gleichmaaßes einer hohen Ausdruck des Ideals kund zu geben; die edle Haltung des Helden, der kühne freiheitsstolze Gang des Jünglings wie das sanftschwebende Einherschreiten der Jungfrau, jene Fülle mimisch plastischer Abwechselungen der Stellung und Geberde, die sich bei lebhafteren Gemüthern darstellt, und vor allem der Tanz in seiner reichen Beweglichkeit und wohlgefügten Ordnung, in dem er sich ganz in die absolut freieste rhythmisch harmonische Bewegung des Willens auflöst und wieder daraus gestaltet, sie offenbaren uns gerade in dieser rhythmisch wohlgefügten und der körperlichen Schwere entrissenen Form der Bewegung, die sie darstellen, das Hindurchdringen des Ideals in die Erscheinungen des Leibes. Besonders aber ist es auch der Ausdruck des Gesichts selbst, welcher eine große Durchbildung des Ideals in die Leiblichkeit des Menschen offenbar macht. Denn welcher geistigen Tiefe des Ausdrucks namentlich das menschliche Auge fähig ist, wie sich in ihm die ganze Seeligkeit des Gemüthes wie der tiefste Schmerz, der edle Aufschwung jenes hohen Sinnes und die leuchtende Klarheit der Idee, ja selbst die heilige Trunkenheit aufglühender Begeisterung, und umgekehrt wieder die zarteste Innigkeit des Geistes in ihrer lichtesten Verklärung abspiegelt und offenbar macht, ja wie in dem Wechselspiel der Liebe Blick um Blick einen ganzen Himmel von Verklärung und Seligkeit zu offenbaren vermag, wem wäre dies fremd, der nur mit einiger Aufmerksamkeit das Antlitz der Menschen beschaute.

Und gerade alle diese tieferen Zustände des geistigen Seyns, die sich so in dem Blicke enthüllen, und seinem Ausdruck höhere Bedeutsamkeit geben, sie erhalten erst selbst dadurch ihre volle Geltung und Verklärung, daß das Ideal in ihnen aufging und sie durchdrang; seine Sprache, sein Leben ist es daher auch, welche uns hier so hehr und ideal aus dem menschlichen Auge wieder entgegenleuchtet. Wie aber auch die menschliche Stirn den hohen Adel eines erhabenen Sinnes, die ruhige Würde und die heitere Milde eines in sich selbst zur vollen Klarheit und Freiheit gelangten Geistes darzustellen vermag, wie sich hier das was seyn soll, noch in seiner ganzen Fülle und Hoheit auch als ein Gewordenes, mit der Wirklichkeit Vereintes und sie dennoch zugleich Beherrschendes kund giebt, die gemeine Aeußerlichkeit aus allen Zügen des menschlichen Antlitzes hinwegdrängt, und diesem Geist und Anmuth verleiht, welchem selbst flüchtigen Beobachter wäre dies unbekannt geblieben; denn wie der Gedanke sich höher und herrlicher lagert auf der freigewordenen Stirn des Menschen, so ist es auch das Ideal, was ihm zugesellt und geeinigt hier in seiner ganzen Herrlichkeit thront, und die leibliche Form durchdringt. Doch es sind nicht bloß die einzelnen Züge, Glieder und Bildungen des menschlichen Leibes, welche das Ideal in sich aufnehmen, sondern wie der Geist sich die eigne lebendige Wohnung erbaut und gestaltet, und den Körper schaffend durchdringt, so liegt außer der Idee auch das Ideal in ihm vorgebildet, nach und in welchem sich der Geist seine eigene Leiblichkeit giebt, und seine körperlichen Formen vollendet; und wenn nicht so viele andere Umstände feindlich störend einwirkten auf die Bildung des menschlichen Leibes, von dem rauhen Kampf des Elements bis zu der eigenen Rohheit und Leidenschaftlichkeit der mit sich selbst zerfallenen menschlichen Natur, so würde auch das Ideal den höheren Reiz seiner Bildungen allgemeiner über die Gestalt des Menschen auszugießen vermögen, anstatt schon in seinem ersten Aufschwunge zu erliegen. Was das Eingehen in das Ideal schon bei der Zeugung des Menschen Edleres der Gestaltung bereite, was der Anblick idealer Formen von Seiten der Mutter dem jun-

gen Sprößling der Liebe noch in seiner verborgenen Ruhe von idealer Lieblichkeit der Gestalt mitzutheilen vermöge, ist dem Kenner der Natur wie dem Arzte längst bekannt; und wie auch auf späteren Stufen des Lebens der eigne Geist ringe, an seinem Leibe die Formen des Ideals zum Durchbruch zu bringen, und sie der Wirklichkeit freundlich zu verweben, sehen wir besonders auf jener Stufe der Mündigkeit, wo die materielleren Perioden des Wachsthums und der Wirklichkeit schon durchgebildet sind, und die Natur nun in der schöpferischen Fülle des Geschlechtslebens erwacht. Den Geist treibt es alsdann nicht blos in und außer sich zu schaffen, sondern was er, die Wirklichkeit überschreitend, Freies und plastisch Vollendetes zu geben vermag, faßt er in ein ideales Bild zusammen, es der Leiblichkeit einzuprägen. Aber auch in allen Entwickelungsperioden des Lebens vermag es zu geschehen, und geschieht selbst auf die überraschendste Weise, daß beschränktere gebundnere Formen der Leiblichkeit sich lösen, und das Ideal auch in dem Körperlichen des Menschen neue Gestalt gewinnt; und nicht immer ist es der Kampf äußerer Umstände, oft ist es zugleich die frühe Verkrüppelung des Geistes selbst, der sich nicht frei zu machen vermag in dem Ideal, was jene edlere Durchbildung und Gestaltung des Leibes hindert und unmöglich macht; während anderenseits, wenn das Ideal in der Leiblichkeit schon ausgebildet ist, und diese durchdringt, auch die idealen Gestaltungen, besonders wenn sie sich im Leben schon mehr eingebürgert haben, durch ihre Wechselberührung und Beziehung aufeinander, und gleichsam durch wechselseitiges Durchstrahlen, einander selbst höher heben und herrschender machen im Ideal, wie auch das Unvollkommenere und Unfreie anderer zu edlerer Leiblichkeit emportragen, und mehr oder minder zu eigener Umgestaltung anreizen, ja selbst idealer verwandeln. So entstehen dann große Kreise idealer Leiblichkeit, wie wir dies bei einem Volke und bei einer Familie mehr wie bei andern gewahren, und selbst dann noch wahrnehmen, wo das geistige Leben sich wieder verflacht und in sich erliegt; die idealen Formen sind hier wie nachklingende Töne eines früheren geistig edleren Daseyns, bis auch

endlich diese Formen mehr und mehr mit sich zerfallen und der gemeinen Wirklichkeit erliegen.

Unter den Völkern, welche in ihrem Leben wie in ihrer Gestalt, das Ideal am freiesten trugen, stehen die Griechen oben an. Aber nicht blos die Blüthenzeit ihrer Staaten trägt diesen Charakter, sondern wir finden ihn auch schon in dem Beginn ihrer geschichtlichen Entwickelung sich darstellend; denn schon da ist es die hehre That ihrer Heroen, wie das erhabene Lied ihrer Seher, die dem Volk in heiligen Bildern und Mythen das Göttliche lehrten, und es dem Menschen näher brachten, worin sich jene Bewegung des Ideals offenbar macht, und der hohe aufgeschlossene Sinn des Volks für solche Thaten und Weihe, die allgemeine und hohe Bewunderung, die man ihnen zollte, zeugt von der tiefen Empfänglichkeit desselben für das Ideal; und wäre der Sinn für das Ideal in diesem Volke nicht so groß gewesen, so würden auch in der Folge jene Gesänge, die wir noch als Homeros Dichtungen bewundern, nicht einen so großartigen und beherrschenden Eindruck auf dasselbe gemacht haben, der sich durch alle hellenische Entwickelung hindurch zieht; und jene heiligen Spiele, die das Volk schon so frühzeitig durch ihre sinvolle Feier vereinten, und in denen nur geistige wie körperliche Vollendung den Kranz des Ruhmes empfing, so wie die Art ihrer religiösen Festlichkeiten mit ihren Tänzen und Reigen, sie zeigen uns früh genug diese Liebe des Volkes für das Ideal und sein Streben darnach, es im Leben zugestalten und wieder zu finden; besonders wenn wir ihren heiligen Dienst und ihre festliche Weise mit der anderer Völker, von denen sie selbst heilige Mythen und Gebräuche überkamen, vergleichen mögen, da sie ja hier, wie längst erwiesen, überall den Charakter des Erhabenen an die Stelle des Starren, des Lieblichen an die des üppig Weichen setzten, und es so in den Cyclus ihrer volksthümlichen Ansichten und Formen aufnahmen. Ganz natürlich mußte daher auch diejenige Periode des griechischen Lebens, wo es in seiner vollen Blüthe dastand, auch eine Blüthenzeit des Ideals werden, die dieses in hoher Herrlichkeit entfaltete. Und so finden wir es auch wirklich. Denn jener Aufschwung des

griechischen Sinnes der sich als allgemeines Streben nach Freiheit und Herrschaft seit dem großartigen Kampfe mit den Perserkönigen offenbar machte, jene Aufregung neuer Ideen, die damals das Volk durchdrang, und sich besonders in ihren Denkern, Rednern und Staatsmännern kund gab, war dazu vorzüglich geeignet, im Gegensatz und in Wechselberührung mit der Idee auch das Ideal lebendiger anzuregen; und bei den vielfachen schöpferischen Umgestaltungen, die das Leben erlitt, so wie bei der großen Beweglichkeit des Willens wie der Idee, die sich besonders unter den Athenern offenbar machte, mußte auch gerade diese Stadt selbst als der heiterste Brennpunkt des Ideals hervortreten. So sehen wir daselbst auch vor allem das Ideal die Künste des Lebens durchdringen; ihre Baukunst, ihre Bildnerei und Redekunst, ihre mimischen Darstellungen wie ihre Tänze, und noch ganz besonders ihre dramatischen Dichtungen, in denen sich so herrlich bei ihnen Ideal und Idee berührten und einten, geben uns den Beweis davon; ja selbst ihre philosophische Sprache, wie dies uns besonders die Sokratiker erweisen, und die geschichtliche Erzählung ihrer Thaten durften dieses Reizes nicht entbehren; sogar der heitere Scherz und die Ironie des Augenblicks fanden darin erst ihre volle Geltung und Anerkennung. So stand hier das Ideal in seiner vollen Blüthe. Dann knüpfte es sich später nur wieder mehr an die Erscheinung einzelner Männer, die ihrer Zeit darin weit vorleuchteten, und sie dazu erhoben. — Bei allen Völkern aber, die sich zu einem höheren Zustand der Gesittung und Freiheit emporgehoben haben, finden wir auch das Ideal in zweien Punkten ihrer Geschichte herrlich und selbstständiger hervorleuchten; in dem ersten jugendlichen Aufschwung ihres Volkslebens nämlich strahlt es in den Sagen und Thaten wie der liebliche Traum der Jugend, dann in dem Aufschwung zur vollen Mündigkeit und Freiheit des Volkes erglänzt es wie das Ideal des Jünglings, alles überbietend und das ganze Leben mit seiner Zukunft in sich aufnehmend, nur erscheint es dabei nach der geistigen Hoheit des einen Volkes vor dem andern, auch bald mehr bald minder vollendet; dann geht es wieder mit dem

Leben der Wirklichkeit mehr zusammen und vollendet sich so in der freieren Gestaltung der Wirklichkeit, bis es endlich nur noch in Einzelnen hell aufleuchtet und durch diese die Gesammtheit zu sich emporzieht; wo aber der Geist des Volks sich weder zu tiefergreifenden Ideen, noch zu einer vielbewegten Freiheit seiner selbst zu erheben vermag, daß er darin spiele, da wird so wenig das Leben des Ideals gedeihen, wie in dem Gemüth desjenigen Jünglings, der sich zu der geistigen Freiheit nicht aufzuschwingen vermag, sondern es muß ein solches Volk nur mehr und mehr in sich selbst zerfallen, und sein eigner Hohn wie der alles Edlem in ihm werden, oder doch in gemeiner Alltäglichkeit seines Lebens verkrüppeln. — Einen wesentlichen Einfluß auf die Entwicklung des Ideals hat aber auch zugleich die Religion in dem Gemüthe der Völker; ist sie düster und schwer, so wird ihr auch das heiterste Ideal erliegen; trägt sie aber den Charakter der Freiheit und tieferer Innigkeit, richtet sie das Gemüth auf zum heiteren Anschauen des Göttlichen, und werden die Führungen der Gottheit selbst zum Gange des Lichts, sind es hohe und hehre Ideen die lebendig darin walten, so wird auch das Leben davon getragen und gehoben, und das Ideal findet eine wohl bereitete Stätte, in das Leben der Völker hindurchzudringen, oder auch sie zu sich zu erheben. So finden wir auch das Letztere in den Natur-Religionen besonders bei der der Griechen, und in den geoffenbarten bei der des Christenthums ausgesprochen; nur redet dort das Ideal aus der Natur selbst und aus dem eignen Innern der Menschen, in deren Nachbildung sich auch bei den Hellenen die Mythe am meisten veredelte und festhielt, so daß ihre Götter zum Menschen herabstiegen und selbst Menschliche wurde; dagegen ruft in den Offenbarungen des Glaubens das göttliche Wort und Gesicht die Menschen empor zum Anschauen des Göttlichen selbst; daher ist es auch besonders das tief innere geistige Leben worin hier das Ideal verweilt, und wozu es den Menschen erhebt, und es ist eine Erniedrigung, wenn die Gottheit zur menschlichen Bildung herabgeht; denn ihr Gang ist nach oben, ihr Zug ist Verklärung alles Lebens zu ihrer

eignen göttlichen Klarheit, und was am Tiefsten den Geist in seinem äußerlichsten Erscheinen bewahrt und zu ihm hinweist, ist auch der Darstellung derselben im Leben am entsprechendsten. Daher nimmt auch hier das Ideal dieselbe Richtung, daß es bei allem Durchdringen des Aeußern doch immer wieder ein heimkehrendes wird, und in dem Glanze der Verklärung, die es leiht, immer wieder auf den Schwingen des Geistes das äußere Leben zu dem göttlichen Seyn empor zu tragen strebt; woher es aber auch leicht wieder, wofern es nicht tief und allseitig genug das Leben selbst ergriffen hat, ein abstractes zu werden vermag, oder auch die geistigsten Gestaltungen des Aeußern oft mehr als Sehnsucht, denn als selbstständige Wesenheit erscheinen läßt. Diesen Charakter hat auch besonders das Christlich-Romantische im Vergleich zu dem Antiken, und namentlich wieder im Vergleich zu dem Thun und Leiden der Heroen unter den Griechen; und wenn wir wieder die Bauart der Tempel bei den Hellenen mit derjenigen unserer Kirchen besonders des gothischen Stils vergleichen, so zeigt sich derselbe Gegensatz, dort ein Herabsteigen des göttlichen Ideals zu den Wohnungen der Menschen, hier ein Emporsteigen des menschlichen Ideals zu der Sphäre des Göttlichen in seiner höchsten Läuterung und Verklärung. Am innigsten tragen dieses Gepräge des Ideals die Thaten und Werke der Völker des germanischen Stammes, so bald sie tiefer vom Christenthum ergriffen in dem Ideal sich bewegten; und wunderbar großartig zeigt sich diese Richtung in den vielgestaltigen Entwicklungsperioden des Mittelalters, wie der neueren Zeit. Die Idee der Ehre, des Glaubens und der Minne mit ihrer ganzen Ritterlichkeit und ihrem Frauendienst fand dort ihre innigsten Anklänge und ihre tiefste Berührung, und das Ideal welches so in Ritterthum und Minne durch Minnelied und Ritterthat kund ward, ist fast mehr erfüllt von dieser Sehnsucht nach dem Ueberschwenglichen, wie von dem kühnen Erfolg der adligen That und dem reizenden Genuß des Augenblickes befriedigt. Aber auch die neuere Zeit, obgleich durch ihre vielseitige Berührung mit dem Antiken jenen idealen Bezie-

hungen desselben wieder mehr zugewandt und davon ergriffen, hat dennoch besonders in unserm Deutschland selbst und bei den Völkern des scandinavischen Nordens, deren Volksthümlichkeit sich als am Innigsten germanisch bewahrt hat, nie diese Richtung aufgegeben, und so klar und plastisch oft Kunst und Dichtung leuchtet, und das Ideal auch äußerlich feststellt, unvermerkt wendet sich der Blick nach seiner geistigen Heimath, und in einer innigen Rührung oder in einer sich selbst entrissenen Bewegung steigt mit der Idee das Ideal wieder zu den Höhen des Göttlichen und Unendlichen empor, und findet darin seine Ruhe und seine Verklärung. — Daher auch diese große Vorliebe für die Musik und die rührende Beweglichkeit des Tones, welche jene christliche Romantik der Völker zuerst geweckt hat, und die, wenn gleich den Völkern des romanischen Stammes früher eigen, doch unter den germanischen Völkern später gerade auf die vielseitigste Weise Heimath und wahrhaft ideale Gestaltung gewonnen hat; so wie auch die Romantik in der Dichtung den Reimklang vorzüglich ausbildete, während die Dichtung der Griechen in ihrem idealen Aufschwung weit mehr der Mannigfaltigkeit des Rythmus huldigte, und ihre Begeisterung darin festhielt. Doch bedarf der letztere selbst noch einer tieferen Würdigung, um sein Verhältniß zu dem Ideal genauer zu bestimmen, und ihn nach seiner vollen idealen Geltung beurtheilen zu können. —

4) Der Rhythmus in seinem Verhältniß zum Ideal.

Wir haben bisher das Ideal zwar nach seinen wesentlichen Merkmalen entfaltet, und dessen Umfang und allseitige Durchdringung mit der Wirklichkeit nachgewiesen, jedoch eine Eigenschaft des Ideals, die es in dem völligen Freiwerden seiner Bewegungen überall festhält bis in die größte Aeußerlichkeit seiner Erscheinung hinein, ist zu erörtern noch übrig geblieben; deswegen weil nun erst in dieser Hinsicht ein klares und zugleich lebendiges Verständniß möglich ist, nachdem das Ideal selbst als bestimmt hervortretender Gegenstand in mannigfaltiger Beziehung des Geistes und des Lebens zur Anschauung gebracht worden ist; und diese Eigenschaft des Ideals ist der

Rhythmus. Denn wenn wir den Rhythmus nach seinem eigentlichen Wesen erfassen, so ist er die dem Ideal eigenthümliche Form der Bewegung, oder, indem nämlich darin das Ideal sich selbst in und mit der Bewegung zugleich die eigne Form der Bewegung giebt, die ideale Bewegung des Ideals. Eine nähere Untersuchung wird dieses genauer nachweisen. Es zeigt sich das Rhythmische der Bewegung schon in der Urentstehung des Ideals selbst. Denn wie früher bereits dargethan, ging das Ideal hervor aus einem Gegensatz des Willens gegen die Idee, der dieser gegenüber seine eigne freie Schöpfung darstellen wollte, und deswegen einging in das Absolute, um davon erfüllt und gehoben die eigne Schöpfung desto hehrer zu gestalten und der Idee ein Gleichgewicht zu werden, damit sie nicht zu fest sich in sich abschließe, noch er in und unter ihrer Herrschaft erstarre; so entstand jenes heilige Liebesspiel und jene innige Wechselberührung zwischen dem Willen und dem absoluten Grunde, wie gegenüber der Idee, da dem eigenen Wesen des Geistes gemäß, der sich nie haßt, in ihren innersten Tiefen auch die Uranfänge des geistigen Werdens bei ihrer ersten Entgegnung nur Lieb' um Liebe sich begegnen; und aus diesem lieblichen Spiel geistiger Kräfte entstand so das geistige Urbild für das was da werden soll. In diesem Wechselbegegnen des Willens mit dem absoluten Grunde, wie mit der Idee, ist nun auch die erste Bewegung gesetzt, in der das Ideal sich entfaltet; aber zu tief, zu innig und in sich selbst verschlossen ist hier noch dieses geheime Minnespiel des Geistes, als daß es die Wissenschaft in der gemessenen Form seiner Bewegungen zu erspähen vermöchte, selbst der Blick der Seher und die heilige Entzückung des weissagenden Geistes wird still und schweigend an den innersten Pforten der geistigen Tiefe, und nur ein leises, heiliges Wehen, ein liebliches und geheimnißvolles Rauschen des Unendlichen, lichte Klänge des Friedens, die selig hinüberziehn in ein anderes und dennoch heimisches Land, das ist die Kunde, die sie uns von dort herübersenden; nur diese Urelemente des Rhythmus obgleich noch in tief verhüllter Form dürfen wir daselbst schon der Wissenschaft bewahren,

die Bewegung des Willens und die Ruhe des Absoluten, welche sich damit einigt; — aber so wie das Ideal seine Gestalt gewinnt, und wie mit den idealen Gestaltungen des Geistes der Geist nun sein eigenes hehres Spiel treibt, so beginnen auch sogleich die Bewegungen des Rhythmus ihr freies und aufgeschlossenes Spiel, und das Wort der Seher wie der Dichter ist es hier zunächst, welches von dem Rhythmus geistiger Bewegung durchdrungen, darin sich selbst offenbar macht, und seinen Wohllaut auch wohlgefügter entfaltet.

Der Zustand des Sehers wie der des Dichters nämlich, obgleich der des erstern mehr negativ empfangend und leidend hervortritt, dieser des andern mehr positiv schaffend und selbst thätig erscheint, haben doch dieses miteinander gemein, daß sich in ihnen, nur freilich ihrer verschiedenen Eigenthümlichkeit entsprechend, eine hohe Begeisterung erregt; der Seher, hingewandt zu dem überschwenglichen Eindruck des Uebersinnlichen, schaut dieses in seiner Wesenheit und in der hehren lichten Gestaltung des Ideals, in der es sich darstellt, und wird davon mächtig und übergewaltig ergriffen und gehoben, so daß im Anschaun seine Begeistrung mehr und mehr steigt; der Dichter, gleich anfangs von einem bestimmten Eindruck mächtig ergriffen, steigert dagegen diesen erst zur übermächtigen und freien Begeisterung, indem er sich selbst darin schaffend erhebt und so dem Ideale zu wendet; — denn zu dem Seher, neigt sich das Ideal, der Dichter schwingt sich zu demselben empor; — aber wie Beide sich nun im begeisterten Worte bewegen, der eine, wiederzugeben was er Großes und Herrliches schaute, der andere, in dem Worte die eigene kühne Schöpfung in ihrer ganzen Freiheit zu bewahren und zu vollenden, so wird die Rede von beiden aus innerer Nothwendigkeit rhythmisch gebunden, und je freier die Begeisterung selbst war, desto mehr tritt das Streben ein, ihre Bewegung im Wort rhythmisch fester zu binden und zu regeln. Aber der würde hier ganz das Wesen des Rhythmus verkennen, der das Gesetz der Schwere und das statische Streben nach Gleichgewicht darin nur anerkennen wollte, wie es die Natur in ihrer Aeußerlichkeit bietet; denn jene Bewegung

des Rhythmus hebt empor, diese der Schwere drückt nieder; jene macht selbst die Schwere leicht, diese dieselbe noch schwerer; jene ergreift das Gemüth in ihren innersten Tiefen, diese zieht es zur Aeußerlichkeit hinab, oder läßt es ganz gleichgültig. Allerdings liegt in dem Rhythmus jedoch auch eine Art von Gleichgewicht als wesentliches Merkmal desselben enthalten, und er entsteht in so fern aus zwei Principien der Bewegung, die sich einander ausgleichen, darauf führen alle tieferen Untersuchungen über das Wesen desselben, nur ist das Maaß und die Kraft davon geistiger Art, und Begeisterung ist es, der er sich selbst fügt, an der er offenbar wird. Aber gerade die tiefere Begeisterung wird dadurch erregt, daß der Geist sich in voller Freiheit bewegt, oder dazu erhoben wird, daß er aufgeht in das Ideal, daß Idee und Ideal in ein liebliches Wechselspiel treten, und der Geist darnach strebt, entweder selbst zu schaffen, oder Geschaffenes schöpferisch in sich aufzunehmen und eben so wiederzugeben; und so ist es vielmehr das wollende Princip welches sich auch hier noch in der Kühnheit der Bewegung, so wie in dem freieren Adel und der Hoheit des Aufschwungs seiner Natur gemäß regt und offenbar macht als die eine Seite der rhythmischen Bewegung; und indem es in seiner Bewegung in und zu dem Ideal mit dem Absoluten selbst in die innigste Wechselbeziehung tritt, so ist das Absolute die andere Seite dieser Bewegungen, welche derselben das rechte Gleichmaaß und die nöthige Beruhigung giebt, und sich so mit dem Aufschwung des Willens einend und verbindend, diese Spannung der Bewegung erzeugt, welche sich immer in sich erneuend Ruhe und Bewegung zugleich ist, ruhend in der Bewegung, und sich bewegend in der Ruhe; aber gerade die mannigfaltige Beweglichkeit innerhalb derselbigen Ruhe ist das Merkmal der geistigen Freiheit die dem Rhythmus beiwohnt, wie umgekehrt die erhabene sich gleichbleibende Ruhe, die jene Beweglichkeit mit gleicher Nothwendigkeit bindet, und doch auch zu sich hehr und geistig emporzieht, das Merkmal des Absoluten, das hier waltet; so wie das innige und tiefe Wechselspiel beider in dieser Bewegung das Zeichen selbst, daß es das Ideal ist, welches in dieser Bewegung Ge-

stalt gewinnt und sich also entfaltet, oder auch die Bewegung zu sich hinzieht. So wird, wie das Ideal der schützende Zügel für den weit aufstrebenden Willen, der sich darin nur edler und herrlicher wiederfindet, auch der Rhythmus das schützende Maaß überfliegender Begeisterung wie des Ueberschwenglichen in den Bewegungen zu und von dem Ideal, und der Geist statt der Fülle der Begeisterung zu erliegen und in ihr unterzugehen, erstarkt darin vielmehr zur wohlgeordneten und doch in Freiheit verklärten Aeußerung seiner Kraft zu schaffen und Hehres zu gestalten. Wie innig nun der Rhythmus sich den idealen Bewegungen des Willens verknüpfe, sehen wir noch da, wo in dithyrambischer Begeisterung der Wille zügellos sich entfesselt, und von leidenschaftlichem Enthusiasmus dahin gerissen sich mit den Momenten des Ideals selbst in Zwiespalt setzt; denn überall da, wo sich der begeisterte Wille dem hohen Wechselspiel mit dem Absoluten mehr entreißt, in sich selbst zu erjauchzen, und überall da, wo ihn der Gegenstand der Begeisterung zu mächtig an sich reißt, erleidet auch die Bewegung des Rhythmus eine besondere Störung, bald dem ungestümen Aufbrausen des begehrenden Princips, zu dem sich hier der Wille umsetzt, nur ungleichmäßig folgend, bald auch durch dessen plötzliches Ueberspringen aller Schranken und durch die Zerrissenheit desselben auch in sich abgebrochen und wild zerrissen, eben weil jenes Wechselspiel mit dem Absoluten dabei aufgehoben wird, so daß dadurch auch die Bildung des Ideals hin und her schwankt, wie ja zugleich die Idee dabei jenen Charakter wilder Zerrissenheit nicht selten an sich trägt, und so auch durch sie jene Wechselbeziehung zu dem Absoluten gehemmt wird, die erst das Ideal selbst heraufführt. Daher wechseln dann auch in dem Dithyrambus Zustände des Ideals und Zustände leidenschaftlicher Zerrissenheit ungestüm mit einander ab, und nur dadurch, daß sich jener leidenschaftliche Aufschwung immer wieder hinwendet zu dem Ideal, und sich darin auflöst, geschieht es, daß sich auch wieder dabei der Rhythmus in seine Urgestalt umsetzt, und das Wort der entfesselten Dichtung heiliger bewahrt; und so bietet jene Dichtungsart in ihrer Entfesselung die größte Mannigfaltigkeit einzelner

rhythmischer Bewegungen und doch auch wieder die tiefste Einigung in dem allgemeinen Grundmaaß derselben dar. — Einen wesentlichen Antheil hat auch der Rhythmus an den Erzeugnissen des Redners, eben weil auch das wollende und überhaupt das begehrende Princip den wesentlichsten Einfluß auf die Rede selbst hat, wie letzteres schon die Alten bei der hohen Ausbildung und dem dringenden Bedürfniß der Redekunst wohl begriffen und lehrten; denn es war nicht blos Ueberzeugung welche sich die Rede zum Zweck setzte, noch eben so wenig nur Ueberredung in unserem engen und äußerlichen Sinne, wo es sich dabei lediglich um kleinliche und selbst trügliche Beweisführung handelt, sondern vielmehr das Streben allgemein darin sichtbar, den Willen und den Entschluß der Hörenden großartig zu bestimmen; daher ging sie aus von Begeisterung, und hielt sich darin bis ans Ende, und da freilich Ueberzeugung einen der wesentlichsten Theile ihres Zweckes ausmachen mußte, so war es deshalb auch überwiegend die Entwickelung von Ideen, sey es, daß sie aufstiegen aus dem eigenen Geist, oder als Erfahrungen und aus Thatsachen des Lebens genommen sich geltend machten, — welche in dem Gefüge scharfsinniger Beweisführung die Rede wieder beherrschte und ordnete; aber zu mächtig durchdrang zugleich die Rede der kühne Aufschwung eines nach Herrschaft strebenden und alles mit sich fortreißenden Willens, der sich nur in dem Aufschwung zu dem Ideal in seiner ganzen Hoheit zu entfalten vermochte, als daß er nicht als ein gleich wesentlicher Bestandtheil der Rede erscheinen sollte, obgleich er sich in der Entfaltung der Rede der Entwickelung der Ideen meist unterordnete, um in der Begründung der Wahrheit und auch in dem Glanze der Ueberzeugung desto sicherer wieder seine Herrschaft heraufführen zu können. Daher finden wir aber auch durch die Rede in diesem Sinne die Bewegungen des Rhythmus hindurch gehend, nur daß er eben in dem verborgener gehaltenen, hohen und gebieterischen Aufschwunge des Willens auch mehr als Grundhaltung eines allgemeinen Gleichmaaßes zwischen Ruhe und Bewegung hervortritt, als sich im Einzelnen ganz fest bestimmt und abgemessen bezeichnet; ganz besonders hat er jedoch dabei in seinem

stillen Gange etwas so Erhabenes und Herrliches, daß es nur aus jener absoluten Haltung des Willens, der gemäß er ganz in dem Ideale der Herrschaft steht, seine volle Erklärung findet; und selbst der unter das Gesetz gethane Wille, wenn ihm nur dieses in dem Gehorsam noch zu herrschen lehrt, und in Macht der Herrschaft redet, trägt sogar noch in der Rede des Volks Anklänge eines tieferen Rhythmus; wie dies besonders bei den Hellenen das willensstarke und in dem Gesetz des Gehorsams wie der Herrschaft festgegründete Volk der Spartaner in seinen kurzen, aber kühn und bündig gefügten, markigen Worten genügend erweist.

Wie ferner das Ideal selbst die einzelnen Zustände des Geistes und seine Aeußerungen durchdringt, so sehen wir auch in dem Rhythmus, wenn die Bewegungen nur tief genug in dem Ideale selbst stehen, das Wechselspiel zwischen dem Willen und dem Absoluten frei und hehr genug sich entfalten. Diejenige Erscheinung aber, wo das Hervortreten des Rhythmus den Bewegungen des Willens am entferntesten zu liegen scheint, und doch das Rhythmische wieder sich so innig der Bewegung anschließt und sie noch mehr vergeistigt, ist in der Bewegung der Töne wahrnehmbar, wie sie uns die Musik in ihren Harmonien gestaltet. Jedoch wenn nun gleich hier noch nicht der Ort seyn kann, das Wesen der Musik tiefer zu begründen und genauer zu erweisen, so ist doch so viel aus dem Charakter derselben bei einiger Aufmerksamkeit auf ihr ganzes Gebiet unverkennbar und unsern Standpunkt scharf begränzend, daß die Musik in ihren Tönen nicht allein Empfindungen unmittelbar darstellt, sondern daß in ihr auch eine tiefe Sehnsucht liegt, wie sie nicht minder anderer Seits eine kühne Leidenschaftlichkeit zu athmen vermag; aber gerade jenes Sehnen wie diese Leidenschaftlichkeit sind Zustände des Begehrens, welches ja selbst wieder dem Wollen so innig verwandt ist, daß es nur als ein in den Trieben der Natur befangnes und gehaltnes Wollen gedacht werden muß, aus dem es dann frei geworden, und durch die Idee verklärt, wieder zu seiner Mündigkeit gelangt, und mit der Idee in die lebendigste Wechselbeziehung tritt;

und so wird schon hier auf dieser Stufe der Entwicklung in denjenigen Zuständen des Verlangens, welche die Musik mit sich bringt, dasselbe so sehr im Ideal gehoben und davon verklärt, daß es sich in überschwenglicher Regung selig erhebt; und auch der Zustand des Empfindens ist hier so innig bewegt, daß bei den Tönen der Musik eine ideale Stimmung nach der andern offenbar wird. Deshalb kann auch schon wegen diesem Hinzutreten des Ideals zu den mannigfaltigen Gemüthsstimmungen, die der Ton weckt und trägt, das wollende Princip in seiner höheren Weihe hier nicht fern seyn, und es muß um so mehr eingreifen, da gerade die Zustände tiefer erregten Begehrens dem idealen Willen eine innigere und mächtigere Annäherung gestatten, theils sie selbst zu erheben, theils sie zu ordnen; und wenn die Bewegung der Töne den Bewegungen des Gemüthes entsprechend erfolgt, so sind auch schon viele dieser Bewegungen an sich tief genug, daß sie leicht jenes geheime, tief geistige Liebesspiel des Willens in sich aufnehmen, indem sie selbst ganz eingehen in das Ideal, so daß auch jene Bindung der Bewegungen dabei durch den Rhythmus dann ganz natürlich ist. Welche dieser Bewegungen indeß auch lebhafter aufwallen, und sogar nach der Seite größerer Aeußerlichkeit sich hinüber wenden, sie können dem ungeachtet sich nie dabei dem wollenden Princip ganz entfremden, im Gegentheil es hebt und trägt dieselben gleichfalls, zumal da sie gerade in der Musik meist als Zustände des Enthusiasmus erscheinen. So wird hier die Bewegung des Willens überall die Bewegungen des Gemüthes durchdringend eine Bewegung höherer Ordnung, in der diese selbst eine größere Bestimmtheit empfangen, sey es, daß sie sich nun mit dem Gepräge höherer Freiheit entfalten, oder in einer gemesseneren Regel darin fortgehen; aber da sich der Wille in und mit diesen Regungen, die schon selbst so ideal aufwallen, nach seiner idealen Haltung nur in inniger lebendiger Zuneigung ganz verbinden kann, so wird er seinem Wesen gemäß auch hier immer mehr eine schöpferisch fortschreitende Bewegung der Töne als ihre Hemmung erzeugen, und so bedarf es auch in diesem Falle jenes tiefen geistigen

Spiels des Absoluten um auf ideale Weise Ruhe und Bewegung zu verbinden. So entsteht nun aus dieser aufgeschlossenen Wechselberührung von Ideal und Gemüth, welche sich in dem lieblichen Spiel der Töne wiederholt, eine Fülle von Rhythmen, die um so mehr ihren Reichthum entfalten, da der Uebergang von der idealen Stimmung des Gemüthes zu dem Tone als eine obgleich ganz unmittelbare dennoch dabei so vielfach bewegt erscheint; wenn aber die rhythmische Haltung der Töne in der Musik noch gebundner und fester gehalten erscheint, als wir es selbst in der Dichtkunst finden, so liegt dies zugleich in der Unmittelbarkeit des Gefühls wie des Triebes, welche beide noch strenger fest gehalten werden von der Nothwendigkeit des Absoluten, wie es sich noch unmittelbar in der Natur offenbar macht. Am Vollendetsten offenbart sich der Rhythmus in der Aeußerlichkeit noch ein Mal dem ganzen Wesen nach auf der Stufe seiner größten Entäußerung in den Bewegungen des menschlichen Leibes beim Tanz und dem kriegerischen Marsch. — Wir alle kennen die Anmuth und Lieblichkeit, das Reizende und Ergreifende des Tanzes, wie das Erhabne und Gebieterische des kriegerischen Marsches; aber wenn auch hier die Musik die eine Seite ihrer Entwicklung ausmacht, so sind sie doch keineswegs an sie mit Nothwendigkeit gebunden, vielmehr trägt die Musik durch das Seelenbewegende was sie hat, nur dazu bei, die Bewegung des Tanzes wie des Marsches in ihrem eignen Wesen zu heben und geistiger zu halten. Dagegen ist die Darstellung des Rhythmus selbst das wesentlichste Merkmal eben so für den Tanz wie für den kriegerischen Marsch, nur daß freilich der Rhythmus im Kriegsmarsch, da dieser seinem Wesen nach Gang zum Siege ist, zugleich dadurch einem andern Zwecke dient, nämlich der Waffenentscheidung, und so der Rhythmus wie auch der Marsch nur Mittel zum Zweck wird; dagegen in dem Tanze ist der Rhythmus sich selbst Zweck, indem der Tanz seinem Wesen nach als die freieste Darstellung, oder um kürzer zu seyn, als die Freiheit des Rhythmus selbst in den Bewegungen des Körpers erscheint. Denn was ist es anders was dem Tanz seine Schwingen giebt, als das allseitige Freiwer-

den des wollenden Princips in den Bewegungen des Leibes; aber es äußert sich dieses Freiwerden nicht blos in dem mannigfaltigen Anreiz und den Wendungen in denen er mit jedem Muskel der Bewegung spielt, sondern auch das Ideal selbst erzittert in dieser Bewegung, es ist der in dem Ideal freigewordene Wille, der sich so regt, und dem ganzen Kreis innerer geistiger Bewegung diesen Aufschwung mittheilt, so daß auch der Geist in seiner vollen bewegenden Thätigkeit und in seiner Empfänglichkeit für das lebendige Spiel der Bewegung erwacht, und Leidenschaft und Lust daran theilnimmt; aber alles wird immer wieder getragen und gehoben von dem wollenden Princip selbst in seinem Aufschwung zu dem Ideal. So wird dann auch in der körperlichen Seite der Bewegung der Geist und das Ideal sichtbar; alles wird schöpferisches Leben, und eine Gestaltung bewegter Form wechselt mit der andern, und doch wird alles gehalten in einem tiefen Einklang und einem erhabenen Gleichmaaß der Kraft; dabei erscheint alles nur als ein hehres liebliches Spiel des schaffenden Lebens, und so ist es auch wirklich; wie das wollende Princip in seinen Urtiefen mit der Idee und dem Absoluten in innigem Liebesspiel sich berührte, und das Ideal in seiner seligen Klarheit erschuf, so kehrt hier dasselbe Spiel der Minne wieder mit der durch und durch lebendige äußere Wirklichkeit gewordenen Idee in der Durchbildung des Leibes; denn nur der menschliche Leib in seiner vollen Blüthe und Lebendigkeit des Daseyns vermag die rhythmische Bewegung des Ideals in voller Freiheit zu tragen und zu gestalten. Eben so weist die tiefere Haltung und das Maaß der Ruhe, welches die Bewegung des Tanzes zügelt, so wenig auf das Gleichgewicht der äußeren Schwere, daß er vielmehr das Streben in sich aufweist, ihr zu entgehen, oder sie doch in sich zu verklären. Daher dieses Leichte und Schwebende seines Ganges, dieses Abfinden mit der Schwere in einzelnen Momenten, um sich derselben sogleich wieder zu entreißen, dieses Erheben über sich selbst; und zu diesem Aufschwung über das Gesetz der Schwere trägt wesentlich die Macht der Töne in ihrer rhythmischen Haltung bei, da diese selbst schon

den Stoff so geistig erhoben tragen, und die Bewegungen des Rhythmus so sehr zu seinen Urtiefen hinüberleiten; daher äußert die Musik, außer dem Zauber, den sie für sich selbst ausübt, einen so ergreifenden fortreißenden Einfluß auf die Bewegung des Tanzes, die Schwere sinkt mächtiger und der Aufschwung des Ideals erhebt sich freier. Und eben dieses durch und durch Seelenvolle, geistig Tiefe, hehr und lieblich zugleich Gehaltne in dem Rhythmus des Tanzes zeigt jene erhabene und innige und doch stets sich gleiche Nothwendigkeit, bei der das Absolute selbst den Bewegungen des Willens die ideale und in sich verklärte Gestalt gab. Aus diesem Berühren der Urtiefen des Geistes aber im Ideal, welche so das Wesen des Tanzes in seinen Rhythmen aufweist, ist auch der übermächtige unbezwingliche Eindruck erklärbar, den der Tanz auf das Gemüth des Jünglings und der Jungfrau so besonders ausübt; will doch die ganze Natur in diesen glücklichen Jahren des Lebens aufgehen und sich zur vollen Freiheit gestalten in dem Ideal, — wie sollte sie in solchem Streben den lieblichsten Spielen des Ideals zu entfliehen vermögen, ohne sich selbst untreu zu werden, den Spielen der Minne, nach denen sie selbst sich sehnt, und die auch in das äußere Leben die ganze selige Fülle der Wechselbewegungen des Ideals und seiner Geistigkeit herübertragen, und so unaussprechlich reizend Form und Gestaltung zur äußern Anschauung bringen und hindurch bilden. — Was nun das Rhythmische des kriegerischen Marsches betrifft, so offenbart sich auch in ihm das Princip des Wollens als das bewegende Element deutlich genug. Denn erstlich ist das Element alles kriegerischen Zusammenwirkens durchaus gegründet auf den unbedingten Befehl wie auf den unbedingten Gehorsam, so daß schon hierin die absolut fortschreitende Bewegung eines und desselben Willens offenbar wird, so dann ist das Princip der Beharrlichkeit bei dem Krieger ein so unumgängliches zur Erlangung des Sieges und jeder großen Entscheidung seines Lebens, daß es selbst noch die Tapferkeit und den kühnsten Muth zu überbieten vermag, und auch diese Beharrlichkeit wieder ist doch keineswegs hinreichend begründet als Folge

der Gewohnheit oder der Natur, sondern sie muß den ganzen Charakter des Kriegers erfüllen; und so ist es hier wieder der Wille in seiner ganzen Festigkeit und Nachhaltigkeit der Kraft welcher diese Eigenschaft des echten Kriegers durchbildet und selbst erzeugt; dazu kömmt, daß auch der Muth seine Vollendung zur kühnen tapfern That durchaus nicht in blos leidenschaftlichen Aufwallungen des Gemüthes erreicht, sondern erst in der Kaltblütigkeit des Kriegers sich tiefer begründet, und so ist es auch hier wieder der reine freie Aufschwung des Willens selbst, der den Muth des Tapfern adelt, und die wahre Weihe ihm beilegt. Dieser ganze Ausdruck des Willens aber spricht sich noch besonders aus in dem kriegerischen Marsch, nur daß er zugleich wie die kühne That des Tapfern überhaupt und wie der hehre Sinn des Helden etwas Erhabnes, über sich selbst Emporstrebendes hat, was nicht so wohl in der Begeisterung des Ruhmes, der Vaterlandsliebe und dergleichen zu suchen, welche idealen Höhen des Geistes nur den Einzelnen so und anders bewegen, sondern in dem Durchdrungenseyn von der hehren Nothwendigkeit kriegerischer That; denn der Wille des Kriegers muß schon in seinem Innern so kühn und fest gestellt seyn, daß er sogleich wie er im Innern aufsteigt, durch und durch That ist. Dies aber erlangt er nur in seiner innigen Durchdringung mit dem Absoluten, aus dem er durchgebildet und gekräftigt wieder hervor geht; so legt er daher auch die Bildung des Ideals unmittelbar in die That, und nur auf einzelnen Höhen der kriegerischen Begeisterung, wo ihm die That der Waffen selbst zur Poesie wird, und der Genius einer höheren Freiheit aus diesen seinen Thaten redet, leuchtet ihm das Ideal selbst in unaussprechlicher Klarheit als das hohe Bild seiner Thaten wie seines ganzen Lebens schon voraus. Dies ist aber der Standpunkt des Heros, welchen derselbe in überschwenglicher Hoheit unter denjenigen einnimmt, denen er selbst wieder wie das Ideal zum Siege vorleuchtet. Dieser letztere Aufschwung ist nun auch dem kriegerischen Marsch vielleicht kaum in einzelnen wenigen Erscheinungen kriegerischen Sinnes zugehörig, weil es ja mehr die geistige Bewegung

des Einzelnen ist, die so über andere emporragt; dagegen bietet in dem kriegerischen Marsch jene völlige Durchdringung des Willens von dem Absoluten, jenes absolute Gemessenseyn des Willens, die rhythmische Gestalt der Bewegung dar, die in Beziehung auf das Ideal hier noch als intensiv erscheint; aber in dem Fortschreiten der Bewegung entfaltet sich auch durch die Richtung auf das Ziel in der That selbst jener Aufblick des Ideals, indem der Wille dem Ziel, was als absolut nothwendig dasteht, entgegeneilt und demselben schon im Voraus in kühner Wechselbeziehung begegnet. Daher hat aber auch der kriegerische Marsch durchaus etwas Feierliches und Höchstgemessenes und dennoch zugleich etwas unwiderstehlich Fortreißendes eben aus dieser doppelten Grundform, welche seine Bewegung als eine rhythmische bezeichnet; dazu kömmt, daß in ihm sich auch das Gesetz der Schwere bei weitem mehr als solches offenbar macht, als es bei dem Tanze erscheint, theils um der Massen selbst willen, die sich hier, in den Schlachtreihen zusammengedrängt, vorwärts bewegen, theils auch aus der Bestimmung des Kriegers entsprungen, der sich seinem Ethos nach durchaus nicht der äußeren Nothwendigkeit entziehen darf, sondern sie in und mit sich emporträgt, um sie durch ihre eigne Macht zu Paaren zu treiben, und sie zu überwinden. Daher hat zugleich der rhythmische Gang des Kriegers etwas höchst nachdrucksvolles und schwergehaltenes, was er zwar immer wieder in seinen einzelnen Bewegungen überwindet und über seine Aeußerlichkeit emporhebt; aber es ist doch nie das Schweben des Reigen, in dem sich so der Rhythmus seiner Bewegungen entfaltet, sondern der kühn gehaltne Schwung einer in dem Kampf der Nothwendigkeitsschwere zur Freiheit emporstrebenden Kraft; und nur durch das Hinzutreten der Schlachtmusik und die Töne des kriegerischen Gesanges, wird die Fessel der Schwere freier getragen, und in der kriegerischen Sehnsucht der Töne wie in der geistigen Beweglichkeit ihrer Rhythmen, erwacht auch kühner der Aufschwung zu dem Ideal. — Aber wie sehr auch sonst die Schwere das Leben des Menschen belaste, überall überwindet schon der Rhythmus selbst

ihre starre Form, und erleichtert im Kampf mit der Schwere die Thätigkeit des Menschen. So wird unter dem rhythmisch geschwungenen Schlage des Hammers die Strenge des Eisens leichter bezwungen, so steigt im Rhythmus gehoben leichter die Last am Krahne empor, wie das Segel am Mast; so wird rhythmisch der Schwung des Ruders erleichtert, und auch die Ladung des Schiffes wird deshalb im Geleit von rhythmisch und melodisch wohlgehaltenen Tönen stromaufwärts gezogen; und so zeigt sich überall noch in dem Rhythmus, selbst in der größten Aeußerlichkeit desselben, ein von der Schwere freimachendes Princip. Ja sogar da, wo die Bewegung des Naturelements sich unsern Blicken als eine edlere darstellt, ist es noch der Rhythmus der in ihn waltet; und nicht darin, wie die Bewegung der Schwere anheimfällt, sondern vielmehr wie sie die Macht der Schwere überwindet und erhebt, müssen wir dabei wieder jene in dem Ideal freimachende Gewalt des Rhythmus anerkennen, die wir selbst noch auf dieser Stufe des Daseyns als eine ihrem Wesen nach geistige ahnend begreifen, und uns ihrer im Aufblick zu dem Ideal mit inniger Lust erfreuen. — Daher können wir uns aber nun auch nicht wundern, wenn das Volk der Hellenen, da es so ganz im Ideal stand, auch den Rhythmus so reich und vielseitig ausbildete. Wie ihre Liebe zum vielseitig geschlungenen Tanz und die rhythmische Fülle ihrer Poesie davon Zeugniß giebt; denn die reiche und tiefe Beweglichkeit ihres Geistes, so wie der immer schöpferische Aufschwung ihrer Freiheit trieb sie dazu hin, und wenn sie bei so großer rhythmischer Gewandtheit zugleich die größte Mannigfaltigkeit und Abwechselung der Rhythmen selbst noch im Einzelnen ganz besonders auszeichnet, so spricht sich eben darin wieder vorzüglich bei ihnen die eigne Richtung des Antiken aus, von der wir schon früher im Gegensatz des Romantischen der späteren Zeit sprachen, nämlich das hehre Ideal selbst in die Sphäre des Menschlichen ganz hineinzubilden, und es als darin heimisch walten zu lassen; denn gerade diese vielseitige und doch genaue Individualisirung ihrer Rhythmen giebt diesen eine so plastische Form, und gestattet doch zugleich so viel

Einfluß der poetischen Willkühr, daß es durchaus als die menschlich individuellste Entfaltung derselben zu dem Besonderen und Einzelnen hin erscheint, statt irgend in der Sphäre des Allgemeinen und Unbestimmten zu verfließen; und indem dabei keineswegs die hehre Freiheit des Ideals vernichtet wird, so steigt wohl dasselbe bei den Hellenen von seinen Höhen zu den Menschen herab, jedoch wird es nie den Abglanz seiner erhabenen Abkunft verläugnen, oder sich in dem Gewöhnlichen und Alltäglichen des menschlichen Daseyns verlieren und darin untergehen.

5) Das Zerrbild.

Um den Umfang und die Eigenthümlichkeit des Ideals noch vielseitiger zu beleuchten, ist es wesentlich, auch eine Seite der Bildlichkeit noch näher zu betrachten, in der das Ideal zu seiner eigenen Verkehrtheit entstellt und umgewandelt erscheint, dies ist diejenige Richtung der Bildlichkeit, in welcher sie nicht zum Ideal, sondern zum Zerrbild desselben sich gestaltet. Zwar ist es nicht zu läugnen, daß der Begriff des Zerrbildes auch in einem äußerlichen Sinne von jeder Gestaltung gebraucht werden kann, die den Regeln ihrer Natur und der dabei zu Grunde liegenden Idee überhaupt widerspricht, sey es durch Mangel des richtigen Verhältnisses des Einzelnen unter sich und zu dem Ganzen, oder durch eine allgemeine Uebertreibung der Form, oder durch eine völlig herausgebildete Unnatur seines ganzen Wesens; aber nur erst auf der Höhe des Ideals und diesem gegenüber sich gestaltend vermögen wir das Zerrbild auch nach seinem tieferen Sinne zu fassen, und uns auch da, wo es sich im Wechselspiel der Aeußerlichkeit entfaltet, von jenem Düstern und Widerwärtigen seines Eindruckes eine ernstere Rechenschaft zu geben, und von seinen Gründen ein genaueres Verständniß zu eröffnen. Es entsteht nämlich hier das Zerrbild auf demselben Wege geistiger Entwickelung wie das Ideal selbst, nur daß es nicht wie dieses aus der Freiheit des Willens und der absoluten Gültigkeit der Ideen hervorgeht, sondern vielmehr aus der Ichheit des Willens und

der einseitigen Abschließungen der Ideen von ihrer innersten Wurzel, der allen gemeinsamen Wahrheit in dem Absoluten. Ehe in den Zuständen der Entwickelung des Denkens und Wollens die Bewegung des Gedanken und Willens sich von einander getrennt hat, und sich für sich selbst zu vollenden strebt, beginnt schon in manchen intellectuellen Naturen ein starres Widerstreben gegen das Absolute, der in einer zu strengen Selbheit des Ichs und in dem Streben sich allgemein zu gebieten und zu behaupten, statt sich in dem Kreise seiner Befugnisse zu halten, seinen Grund hat; aber seine größere Härtigkeit und Erstarkung in Eigenmacht gewinnt es erst mit dem Auseinandergehen des Willens und der Idee zu ihrer eigenen Entgegensetzung; denn gerade durch die Mittelbarkeit der Beziehungen die dadurch entsteht, wird auch ihr Gegensatz zu dem Absoluten desto schroffer, und statt es in seinem hehren und heiligen Sinne als die göttliche Ursubstanz von dem was da ist, zu ehren und sich seinen Ursatzungen zu fügen, wird es vielmehr nur als das andere Ich begriffen, welches dem eignen entgegenstrebt, und so mit Widerwillen von sich zurückgewiesen; auf solche Weise beginnt nun ein offenes Auflehnen gegen die Macht und Wesentlichkeit des Absoluten, indem Wille und Idee ihr Wechselspiel zu dem Absoluten so ganz umkehren, daß sie sich selbst an die Stelle desselben setzen; da sie aber doch nie ganz sich losmachen können von der Gewalt und der Nothwendigkeit des Absoluten, ja da sie sogar nur in seiner Mächtigkeit ihre eigene Kraft zu heben vermögen, ohne es doch eigentlich zu wollen und es sich einzugestehen, so entfaltet sich hier in den Urtiefen des Geistes schon ein Spiel des Truges und des Hasses, das den Willen wie die Idee bis in ihr innerstes Wesen hinein entweiht und verkrüppelt; und wenn in der Entstehung des Ideals jene innige Beziehung des Willens zu dem Absoluten und zu der Idee eine Wechselbeziehung der Liebe, ein inniges gegenseitiges Spiel der Minne war, so ist diese Wechselbeziehung vielmehr gegenseitig und allseitig ein Spiel des Hasses geworden; denn wie sich das Ich in seiner Selbheit drs Willens wie der Idee in Verkehrtheit auflehnt gegen die

Ordnung des Absoluten, so kann ihm auch von diesem nicht die Weihe einer göttlich verklärten Kraft zu Theil werden, da es die Empfänglichkeit dafür verloren hat, sondern ihm wird vielmehr dafür positiv das Gesetz seiner Vernichtigung, und negativ das von ihm Wegwenden aller hehren schöpferischen Fülle, die dem Absoluten beiwohnt, eben weil es ja dieselbe nicht mag, und es lastet dagegen schwer und feindlich auf ihm die unbedingte Nothwendigkeit des Absoluten, eben weil es mit ihr in den Kampf trat. Wird dieser Zustand der Verkehrtheit des Willens wie der Idee völlig durchgebildet zur schroffen, starren Selbstständigkeit seines eigenen Unsinns, zu seiner eigenen Verhärtung, so ist er in seinem unnatürlichen Widerstreben gegen die Urgesetze des Daseyns überhaupt Zustand des Wahnsinns und der Verrücktheit des Geistes, statt jener Zustand freier Begeisterung und klarer Besonnenheit werden zu können, und in seiner ethischen Tiefe wie in seiner Stellung zur sittlichen Freiheit des Geistes gefaßt, also über das Ringen elementarer Bewegungen der Natur hinaus zur vollen kalten Besonnenheit der Idee und des Willens herausgebildet, offenbart sich in ihm der Urtypus des Bösen selbst, und der Fluch des Absoluten ist sein Lohn. Wo nun eine Natur in sich selbst so zerrissen ist, daß der Kampf des Willens und der Idee gegeneinander und mit dem Absoluten eine stehende Richtung des Geistes wird, da kann auch, wenn die Idee sich zu der Gestaltung der Wirklichkeit hinbewegt, statt daß der Wille die Idee zu größerer schöpferischen Freiheit und zu einem höheren Ausdruck der Bildlichkeit erheben sollte, ein solches Streben und Wirken hier nur ein Erzeugniß widerstreitender Bewegungen seyn, die nicht ein Mal in dem Ausdruck des Absoluten ihre Einigung und Versöhnung finden, und es muß daher auch das Urbild, welches in der Wechselbeziehung zwischen dem Willen und dem Absoluten gestaltet wird, hier nun den ganzen Ausdruck dieses Kampfes und dieser Zerrissenheit an sich tragen und der Wirklichkeit übergeben; und so ist hier statt des hohen Ideals das Zerrbild Urbild des Daseyns geworden.— Wegen dieses Widerstreites der Elemente seiner Gestaltung aber macht dasselbe auch den ernsten

und tief widerwärtigen Eindruck, der es begleitet, und trägt von ihm überall die Spuren seiner Form. Daher das Grauenvolle und Entsetzliche, welches jener Kampf mit dem Absoluten darin offenbar macht; daher auch das Gemisch von ohnmächtiger Furcht und riesenhaftem Trotz, welches sich darin zeigt, so wie diese wilde Entzweiung, die der Form mit dem Ausdruck der Zerrissenheit und starren Uebertreibung der Züge und Umrisse, zugleich das Gepräge eines bittern Unmuthes giebt; und da die Natur ungeachtet ihres heftigsten Widerstrebens, doch in dem innersten Grunde ihres Wesen dem Ethos ihrer absoluten Bestimmung nicht untreu werden kann, so findet sich nicht selten jenen Zügen der Ausdruck eines tiefen Schmerzes zugleich beigemischt.—Noch widriger tritt die Erscheinung des Zerrbildes hervor in seiner Wechselbeziehung zum Ideal; denn da ihm dieses, sey es in einzelnen Lichtblitzen der eigenen Natur plötzlich erstehend, indem in einzelnen Augenblicken der Geist aus den innersten Tiefen hervor noch aufsehnt zu dem Ideal, oder sey es als hehre Gestaltung geistig edlerer Naturen von anders her ihm begegnend, nur seine eigene Mißbildung und Verzerrung durch den Gegensatz so nahe verwandter Art, der hier statt findet, noch schärfer bezeichnet, so wird, wenn der Geist in seiner Verkehrtheit des Denkens und Wollens beharrt, dieser Eindruck durchaus nur als ein feindlicher aufgenommen werden, indem die Ichheit sich selbst starr behauptend, und nur allein geltend machen wollend, dem Ideal nothwendig entgegenstrebt, und es vielmehr sich selbst zu unterwerfen trachtet, um nicht seine eigene Gestaltungen aufgeben zu müssen. So wird dann durch das Zerrbild auch das Ideal seiner eigenen Hoheit entkleidet, und selbst zum Zerrbild gestaltet. Dieser widrige Kampf des Zerrbildes gegen das Ideal offenbart sich gerade in den tiefsten Bewegungen des Geistes am widrigsten, eben weil das Heilige und Hehre in diesen Tiefen viel näher liegt, und daher auch seinem Wesen nach tiefer verletzt wird, als da, wo die Erscheinungen des Geistes sich mehr in der Aeußerlichkeit verlieren. So erscheint uns das Zerrbild in dem idealen Aufschwunge der Religion wie der Liebe als Caricatur des Hei-

ligsten in wahrhaft teuflischer Verruchtheit; so wird gerade in denjenigen Gattungen der Poesie, die das Edelste und Erhabenste der Idee, des Willens und seiner Thatkraft offenbaren, der Ode und dem Heldengedicht, die Entstellung ihres Gehaltes durch Parodie und Travestie, bei allem Witz, der dabei aufgeboten wird, nicht etwa nur unedel und gemein, sondern je höher und geistig bewegter der Aufschwung der Ode war, je herrlicher das dichterische Wort die erhabenen Thaten des Helden verkündet, desto unnatürlicher und widriger wird dieselbe, und ihre Gestaltung kann da nur Ekel und Unwillen zurücklassen, wo das Ideal selbst in dem Gemüthe heilige Flammen zündet. — Nicht überall indeß, wo sich das Zerrbild gestaltet, finden wir es so regelmäßig durch die ganze Natur hindurch gehend, wie dies bei dem Ideal der Fall ist; denn schon die ewige Inconsequenz, die dem Unwahren und Schlechten beiwohnt, indem es sich am Ende doch entweder selbst durch den eigenen Widerspruch seiner Entwickelungen zerstört, oder auch durch die innersten Tiefen des Geistes wieder vernichtet wird, macht eine fortgehende und ganz durchgreifende Entwickelung fast unmöglich, weil das bessere Selbst immer dagegen ankämpfen wird. Aber wenn gleich das Zerrbild nur bald hier bald da, und auch bald mehr bald weniger entstellt und zerrissen durch die Natur hindurchbricht, je nachdem die heiligen Urgesetze des Lebens und die edleren Bewegungen der eigenen Natur den Widerspruch zähmen oder aufheben, so läßt sich doch auf allen Stufen der geistigen Entwickelung und durch alle Fähigkeiten des Geistes hindurch wie auch in seiner leiblichen Durchbildung das Hervortreten desselben mit Bestimmtheit nachweisen. Nur wird in den Zuständen des heranwachsenden Lebens, eben wegen der natürlichen Unvollkommenheit seiner Entwickelungen, es mehr als krankhafte ja krampfhafte Verzerrung der Natur erscheinen, und sich nur vereinzelter kund geben; dagegen von der Zeit der geistigen Reife und Mündigkeit an, wird, wie das Ideal, auch das Zerrbild, nur wo jenes nicht aufstieg, seine ganze Vollendung und Mächtigkeit zu erhalten vermögen; eben weil da erst Wille und Idee die nöthige Kraft erlangt haben, um in Selbheit

auch wirklich sich ganz zum bleibenden Zustand der Verkehrtheit verhärten zu können; und so bietet uns auch das ganze Leben die Erscheinung des Zerrbildes dar, ohne daß es hier für den Standpunkt unserer Wissenschaft wesentlich wäre, diese Erscheinung weiter zu verfolgen. Dagegen in Beziehung auf die Fähigkeiten des Geistes ist dies um so nothwendiger, da der Gegensatz zwischen Ideal und Zerrbild sich hier überall in seiner vollen Eigenthümlichkeit darstellt. Denn wenn dort der Wille sich schöpferisch erhebt, und in der Freiheit und dem Wohlwollen, welches er offenbart, Leben und Gedeihen weckt, so wirkt hier das Zerrbild vernichtend, macht den Willen eigenmächtig, herrisch und widerspänstig, und erdrückt so die Keime jedes frei aufstrebenden Daseyns. Wenn die Idee durchdrungen von dem Ideal eine reiche Fülle der Beweglichkeit und des schaffenden Lebens in sich aufnimmt, und ihren Entwickelungen gemäß in die Wirklichkeit frei hinüberbildet, so wird die Idee in der Berührung mit dem Zerrbild nur einseitig, eng, gebunden und unfrei in allen ihren Bewegungen, und der erhabenste Gedanke schrumpft ein zu einer kleinlichen Ansicht und partheiischen Meinung; und indem der Gedanke seinen eigenen Zwiespalt setzt, tritt hier die Gewalt des Zweifels so überwiegend und alles erschütternd hervor, daß sich die Macht des Gedanken völlig darin vernichtet und untergeht; ja die zerstörende Wirkung des Zweifels ist hier so entsetzlich, — denn es ist nicht das Streben nach Wahrheit, auf welchem er dabei ruht, sondern er hat die Voraussetzung einer ewigen Lüge, — daß er selbst Momente des Wahnsinns mit sich führt, und als Verzweiflung dem Geiste zur gräßlichsten Qual wird; der Witz, der im Wiederscheine des Ideals so hell und heiter aufleuchtet, wird hier zur frivolen Posse voll Plattheit, Dummdreistigkeit und schielendem Wortspiel, oder zum bittern Sarkasmus voll schneidender Härte, Anzüglichkeit und kaustischer Schärfe; und Medisance und Satyre werden die bleibenden Richtungen in der Beurtheilung Anderer. — Eben so werden die Gestaltungen der Einbildungskraft verzerrt und verunstaltet. Statt jener hellen und lichten Gebilde, die die Phantasie, bewegt vom Ideal,

im wachen Leben und in den Zuständen des Traumes erzeugt, sind es hier Ungeheuer und Scheusale, Fratzen und Larven, in deren Bildung sich die Phantasie gefällt; und wenn der krankhafte Zustand des Leibes in dem Zwiespalt der fieberhaft bewegten Natur Bilder der Einbildungskraft veranlaßt, welche auch als Verzerrung dastehen, so sind dies zwar nicht dieselben, welche wir in jenem tieferen Sinne als Zerrbilder dem Ideal gegenüber erkannten, — weil, wie das Bild auf zweierlei Weise entsteht, einmal nach dem Absoluten hin, das andere mal nach der Seite der Verwirklichung des Daseyns zu, so auch das Zerrbild im weiteren Sinne diese zwiefache Entstehung hat, indem es nämlich hier in dem äußeren Sinne und nach dieser Seite der Bildung zu genommen, nur als ein abnormes Naturspiel erscheint, als welches es, wie auch das Bild, selbst noch in der Einbildungskraft als ein in dem natürlichen Bildungsprozeß Befaßtes zu entstehen vermag; — aber da ein tiefer entwickelter und idealer Zustand des Geistes auch diesem fieberhaften Naturreize höhere und edlere Gestaltung zu geben vermag, und umgekehrt der Zustand geistiger Verkehrtheit und Befangenheit den ganzen Zustand der Bildlichkeit trübt und hemmt, so werden diese fieberhaften Gebilde auch da, wo das Zerrbild in seiner tieferen Geltung und in seinem Gegensatz zu dem Ideal auf dieselben einwirkt, einen höheren Grad der Zerrissenheit und Verunstaltung kund geben, und namentlich davon jenes geisterhaft Grausige und Entsetzliche an sich tragen, worin sich ihr Hohn gegen das Absolute einerseits und der Fluch des Absoluten selbst andrerseits einander entgegentreten; und so finden wir in dem Leben verbrecherischer Menschen diese Zerrissenheit fieberhafter Gebilde, nicht selten und zu ihrer eigenen Qual auf das Fürchterlichste gesteigert; und eben so pflegen auch wohl solche Naturen, bei denen ein größeres Aufstreben des Denkens und Wollens zu Grunde liegt, (denn wo der Geist schläft, ist auch für ihn nicht einmal das Zerrbild möglich,) in der Eigenheit stehen bleibend, und indem das Ideal nicht zu seiner Ausbildung gelangte, zur Ausgleichung der Natur so schwere Entwickelungs-Krankheiten zu erleiden, daß nicht blos die Fiebergebilde durch

ihre Häufung und gräuliche Verzerrung höchst peinlich werden, sondern auch in Form und mit dem Ausdruck der Delirien sich wilder ausrasen. Wenn wir aber jenen alten Sagen früherer Menschengeschlechter und der geheimnißvollen Kunde einzelner Seher folgen dürften, ohne den allgemeineren Boden wissenschaftlich zu begründender Wahrheit zu verlassen, so würden wir auch mit ihnen behaupten müssen, daß der Zwiespalt der Natur ursprünglich ein ethischer und geistiger war, ehe er sich in dem harten Streit der Aeußerlichkeit offenbar machte; und so würden wir auch in diesen Abschattungen der Aeußerlichkeit noch jene Urentstehung des Zerrbildes wiederfinden können, welche so tief aus dem innersten Wesen des Geistes hervorbricht; allein auch abgesehen davon werden wir wenigstens überall, wo uns das Zerrbild als das positive Werk des Geistes entgegentritt, und selbst noch da, wo bei den Gestaltungen desselben das Ideal der eigenen Brust sich voll Entrüstung dagegen erhebt, oder auch nur noch in stiller heiliger Ahnung dagegen seine Warnung verkündet, jenes tiefere Element seines geistigen Daseyns darin nicht verkennen dürfen. Was aber die Gestaltung des Zerrbildes durch die Natur allein betrifft, so ist doch auch hier noch ein Kampf starrer Individualität gegen die Nothwendigkeitsschwere vorhanden, also immer noch eine Spur jenes Kampfes zwischen dem Ich und absoluter Nöthigung, welcher sich hier in der gestörten Verwirklichung von Ideen und ihrer Entäußerung offenbar macht, und so dem Zerrbild seine Entstehung giebt. — Aehnlichen Gesetzen wie die Phantasien des Fiebers folgen auch die des Traumes, nicht blos in so fern sie zum Theil auch als Folge abnormer fieberhafter Bewegungen hervortreten, sondern auch überhaupt in so fern, als — indem in ihnen theils das ideale, theils das reale Bild Gestalt gewinnt, — auch das Zerrbild diese zwiefache Richtung festhält; einmal als aus dem tiefern Spiele des Hasses mit dem Absoluten entstehend, so dann als aus dem Zwiespalt niederer Naturbewegungen hervorbrechend, und doch auch hier jener tieferen Lösung fähig. Schrecklich sind die Traumgebilde des schuldbeladenen Geistes, und so schwer, und in sich zerrissen und zer-

störend, daß der davon Ergriffene lieber ewig wach seyn möchte, als dem Schlaf nur auf flüchtige Secunden in die Arme sinken, — denn es sind Furien mit dem Schlangenhaar und der Geißel des Todes, die in seinem Schlafe ihn peinigen; schrecklich sind die Träume der Verzweifelung, wild entfesselte gespenstige Gestalten nagen sie dann Hirn und Herzen, und auch die Lehre des Sinnbildes grinzt ihnen nur in fratzenhafter Gestaltung dräuende Mahnung entgegen; wild zerrissen und in sich verworren sind auch die Traumgebilde der Leidenschaft, wenn in ihren Begehrungen nicht die feurige Aufopferung des eigenen Selbst erglüht, sondern vielmehr Eigenliebe und Selbstsucht darin auflodert; denn was der Eigenwille in höherer Sphäre Widriges zu gestalten vermag, wird auch auf das Begehrungsvermögen übergetragen, und es erwacht hier, nur auf unvermittelter Stufe der Sinnlichkeit aus dem natürlichen Triebe hervor zu dem Eigenwillen aufsteigend und ihm begegnend, jenes tiefere Wechselspiel des Hasses zwischen dem Ich und der Macht und Fülle des Absoluten mit neuer zügelloser Zerrissenheit und Wildheit. Statt jenes hehren Enthusiasmus, in dem sich das strebende und sehnsüchtigbegehrende Gemüth vom Ideal ergriffen jauchzend erhebt, wird hier Hohn und Fluch gegen das Ideal und gegen die Herrlichkeit der Idee, wie gegen alles Edle im Leben, stehender Zug des unnatürlichsten Abscheues in seiner gräßlichen und entsetzlichen Verzerrung; und wenn das Gefühl im Zustand des Ideals von Lust und Seeligkeit aufleuchtet, und in inniger Liebe überwallt, so sind jetzt Qualen über die Leere und den Mangel an Befriedigung seiner eigenen Wünsche, Haß und wilde Schadenfreude die scheußlichen Bewegungen, in denen die Empfindung auf und niederwallt, jener Wohllaut idealer Stimmung wird zur ungelösten Dissonanz, und das Gemüth wird am Ende ganz kalt, todt und erstorben in diesem Zwiespalt und dieser Zerrissenheit der Gefühle, oder geht unter in düsterer Schwermuth. Der Humor, der schon überhaupt etwas Launenhaftes und Wechselndes der Stimmung mit sich vereint, wird hier in der feindseligen Subjectivität des Geistes Mißlaune, Verstimmung, Unmuth,

Bitterkeit und Eigensinn; denn der ewige Zwiespalt und die Inconsequenz des Willens und der Idee erschüttern und trüben das Gemüth bis in seine innersten Tiefen, so daß es in sich zerrrüttet und gestört, sich selbst nicht fassen kann, und der Geist durch solche Schwankung hin und her getragen, weiß am Ende selbst nicht, was er nur will. Eben so wird hier die Ironie nie ohne beißende Laune und Bitterkeit seyn, und am liebsten ihren Stachel der Persönlichkeit gegen alle diejenigen wenden, die sich höher im Ideale bewegen, und freisinnige Ideen, welche das ewige Grab des Eigenwillens sind, in die Fülle des Lebens tragen. Auch die Sentimentalität findet hier ein üppiges Feld zu der Verzerrung ihres eigenen Wesens; denn jenes Empfindeln und jene Empfindsamkeit, die in den Gefühlen und ihren Rührungen nur immer sich selbst sucht und hat, ist auch der Selbstsucht des Willens ganz entsprechend, und muß in der Einseitigkeit des Gedanken und der Verdüsterung des absoluten Grundes von dem was da ist, eine reiche Nahrung finden, wofern nicht die Eigenmacht eines ganz in sich erstarrten Willens alle Rührung des Gemüthes völlig aufhebt; ist aber das Gemüth noch in Schwankung begriffen, ist der Streit zwischen Willen und Idee, und mit dem Absoluten noch in unentschiedener Bewegung auf und abgehend, so findet das Gemüth eben in der Empfindsamkeit das dürftige Mittel eine Art von Ausgleichung zwischen diesen Bewegungen zu bewirken, indem es sich ihre Eindrücke zu zahmen sanftmüthigen Rührungen umsetzt; jedoch nur schwache Naturen werden auf solche Weise die Fratze ihres inneren Wesens verlarven, der starke Geist wird lieber in unermeßlicher Qual sich peinigen, oder in Kälte des Todes die ganze Gewalt der Empfindungen starr werden lassen. — Hat nun die Verzerrung und Zerrissenheit des Gemüthes und die leidenschaftliche Eigenmacht des Geistes ihre volle Gewalt und Ausbildung erreicht, so können wir uns auch nicht wundern, wenn der Leib und die ganze Körperlichkeit das Gepräge davon an sich trägt; wild zerrissenes Mienen- und Geberdenspiel, das Antlitz des Faun und Satyr und die Züge teuflischer Falschheit sind hier ganz natürlich; der kühne edle Rhythmus der Bewegun-

gen wird hastige Ungleichmäßigkeit, sey es in Gang oder Haltung oder sonst; der Ton und das Wort mit seiner geistigen Melodie wird hier zum eigenen Widerspruch, rauh, kreischend und ungefügt, sey es unmittelbar aus der jedesmaligen geistigen Stimmung hervorgehend oder durch unnatürliche Mißbildung bleibend festgehalten; und oft trägt so das Kind noch die Schuld seiner Eltern. Aber in diesem Hervortreten des Zerrbildes in die Aeußerlichkeit des Daseyns begegnet zugleich jener Kampf der äußern Umstände, welche in ihrem Zwiespalt ebenfalls die äußere Wirklichkeit mißgestalten und verzerren, so daß es hier bei diesem Uebergreifen zweier entgegengesetzter Richtungen oft schwer wird zu bestimmen, wie weit das Zerrbild in jenem tieferen Sinne oder eine äußere Verzerrung aus der Natur und dem Mißverhältniß der Umstände dabei statt finde. Wie sehr jedoch das Zerrbild in seiner Gestaltung zerrissen und entstellt erscheine, und wie sehr es auch in Zwiespalt mit dem Ideal selbst tritt, ja sogar von diesem zurückgestoßen wird, so ist demungeachtet das Wesen des Ideals in seiner hehren Freiheit und Verklärung, welche aus jenem Minnespiel mit dem Absoluten hervorging, so schöpferisch lebendig, wohlwollend und innig sich mittheilend in seiner Herrlichkeit, daß es selbst wieder darnach strebt, das Zerrbild nicht sowohl zu vernichten, sondern vielmehr es in sein eigenes Wesen umzugestalten, indem es demselben freundlich und herrschend sich naht, und es durchdringt. Dadurch entsteht auch besonders jene Umwandlung des Zerrbildes, in der es die Kunst, sey es auf den Höhen der Poesie und der noch innerlich schaffenden Begeisterung, oder von dem Standpunkt der ganz in das Aeußere herübergebildeten Verwirklichung der Gestalten aus, mit großartiger Bewahrung seines tieferen Wesens und in höherer Freiheit desselben auf den Gipfelpunkten seiner Erscheinung, und zwar durch seinen stärksten Widerspruch mit sich selbst, zur Lösung und so mit zur absoluten Beruhigung bringt, oder es in der Mächtigkeit des Absoluten und im Kampfe mit der Idee nicht ohne die eigene Erhebung desselben zum Untergang sendet. Was indeß die Kunst hier frei und dichterisch für sich so gestaltet, hat auch in der Wirklichkeit des

Lebens einen Wiederschein und seine Wahrheit, indem uns das Leben wie die Weltgeschichte wohl Charaktere der Art bietet, welche im innern Zwiespalt zwischen Ideal und Zerrbild in Freiheit und Selbheit auf und nieder wogend mit überlegegener geistiger Kraft diesen Riesenkampf kämpfen, und bald im Dunkel der Eigenmacht bald im Lichte der Freiheit gleich großartig ihn endigen; so daß hier sogar, was wir hassen mußten, von idealen Bewegungen ergriffen zu dem Schönen sich zu gestalten vermag, als welches überhaupt das Ideal selbst sich offenbar macht.

6) Das Ideal als das Schöne.

Nachdem nun das Ideal in seinen mannigfaltigsten Beziehungen entwickelt und dargestellt worden ist, bleibt uns, um dem Ideal seine rechte wissenschaftliche Stellung anweisen zu können, der Beweis zu führen noch übrig, daß das Ideal das Schöne selbst sey. Damit aber dies genügend geschehe, so kömmt es auf diese beiden Hauptgesichtspunkte an, nämlich einmal zu zeigen, daß alle sonstigen wesentlichen Erklärungen des Schönen nur einzelne Seiten desselben sind, die das Ideal sämmtlich in sich aufnimmt, sodann nachzuweisen, daß in dem Begriff des Schönen noch etwas über die gewöhnlichen Erklärungen Hinausgreifendes und Tieferes liege, welches in Hinsicht seiner Deutung lediglich in dem Wesen des Ideals seine völlige Lösung und Befriedigung findet. — Demnach betrachten wir, was das erstere betrifft, dasjenige was über das Wesen des Schönen gesagt wird, genauer, so ist es bald das behagliche Spiel der Empfindungen oder contrastirender Eindrücke, oder auch das leichte Spiel der Seelkräfte überhaupt, bald die Ordnung und Zweckmäßigkeit, oder die Freiheit und das Gleichmaaß der Formen, bald auch die vollkommene Offenbarung der Idee, und die Darstellung des Göttlichen als solchen seiner wesentlichen Gestalt nach, was in der Erklärung des Schönen als Hauptmoment erfaßt wird, und mehr oder weniger mit den übrigen Bestimmungen geeinigt und zusammengefaßt wird. Allein keines dieser Momente ist dem Ideal selbst fremd, vielmehr gewinnt es hier erst seine rechte

Stellung zu dem Schönen. Denn sehen wir zunächst auf diejenigen Seiten in dem Begriff des Schönen, die sich dem Ideal am Innigsten anschließen, so ist die Freiheit so durch und durch wesentliches Merkmal in dem Hervortreten des Ideals, daß es nur in und mit derselben entstehen und bestehen kann; indem die Bewegung des Willens im Ideal nur darum aufstieg zu dem absoluten Grunde, nicht um in demselben unterzugehen, sondern vielmehr um in desto größerer Kraft und Fülle sein eigenstes Wesen der Idee gegenüber zu entfalten, also in sich selbst noch mehr verinnigt und erstarkt, nicht etwa nur auf den unentwickeltern Stufen der Willkühr und der Eigenmacht auf und abzusteigen, sondern in voller Mündigkeit seiner selbst also in absoluter Freiheit zu schaffen und zu gestalten. Eben so kann die Zweckmäßigkeit dem Ideal nie fern seyn. Denn da es selbst entsteht im Gegensatz zu der Idee, und zwar nicht feindlich widerstrebend sondern vielmehr in freundlicher Wechselbeziehung diese selbst wieder zu durchdringen strebend, so kann es auch nicht die Momente der Idee vernichten wollen, sondern muß sie vielmehr auch in sich selbst aufnehmen, wie ja der Wille nie ohne die Idee, die Idee nie ohne den Willen zu bestehen vermag, vielmehr beide ursprünglich als geeinigt dastehen; so finden wir daher das Wollen überhaupt nie ohne einen Zweck, ausgenommen die unentwickeltsten Stufen der Willkühr, in denen es erst sich selbst fassen lernt, und seine Bewegung ist diesem Zwecke gemäß, und durchdrungen von den Momenten des Begriffs handelt es auch diesen Begriffsbestimmungen entsprechend; aber in der Entfaltung des Ideals tritt diese Zweckmäßigkeit noch in höherer Form hervor, da es nicht blos von der Idee und den Bestimmungen seiner selbst als wollendem Princip die Zweckmäßigkeit seines Handelns entnimmt, und in die That herüberbildet, sondern sogar dabei von dem Absoluten aus das höhere Gesetz absoluter Zweckmäßigkeit in sich aufnimmt, und so auch bei dem Werden des Einzelnen das, was in allen Beziehungen als zweckmäßig erscheinen soll, mit dem was in bestimmter Beziehung als zweckmäßig da ist, innig und ganz zu verbinden strebt; und was

ferner das Gleichmaaß betrifft, so war schon die Bewegung in dem Ideal und des Ideals zu sich selbst so ganz in dem Gleichmaaß gehalten, daß es als Rhythmus ein wesentliches Merkmal der idealen Bewegung überhaupt war; daher muß auch das einzelne ideale Bild, welches auf solche Weise entsteht, in der ruhigen Vollendung seiner Gestalt diesen Ausdruck rhythmischer Ruhe noch in sich haben, und wenn auch aus den Momenten der Idee eine Ausgleichung der Verhältnisse den Bestimmungen des Begriffs gemäß mit aufgenommen wird, so ist dabei das Gleichmaaß des Ideals eben durch den Rhythmus seines Werdens noch ein ihm ganz eigenthümliches, welches wieder durch das eigenthümliche Wechselspiel zwischen dem Willen und dem Absoluten seine tiefere Bedeutung und unbedingte Nöthigung erhält; so daß Freiheit und Nothwendigkeit, Verhältnißmäßigkeit des Wollens und des Denkens hier in einander eingehen und durch das Absolute selbst in den Gestaltungen des Wollens ihr volles Gleichmaaß, so wie ihre Ruhe und Befriedigung finden. Aus diesem Gleichmaaß verbunden mit der Zweckmäßigkeit geht aber auch die Ordnung hervor, welche dem Schönen beigelegt wird, und die nicht minder in dem Ideal selbst sich offenbar macht. Denn da hier in dem Gesetz der Ordnung nicht ein Extensives der Reihenfolge vom Höheren zum Niederen, vom Allgemeinen zum Besonderen und umgekehrt, in der Gliederung des Schönen zum Schönen gemeint ist, sondern vielmehr intensiv das Wohlgefügte und Zusammenstimmende der einzelnen Theile und Glieder, die das Ganze des Schönen ausmachen, so ist eben das Gesetz dieser Anordnung, theils das der Zweckmäßigkeit in dem gegenseitigen Verhältniß der Theile zum Ganzen und umgekehrt, theils das des Ebenmaaßes in dem Verhältniß des Einzelnen zu dem Einzelnen innerhalb seines Ganzen, und also erst von beiden abhängig und in ihnen bestimmt. Dagegen diejenigen Bestimmungen des Schönen, nach denen es als ein leichtes behagliches Spiel der Seelenkräfte, oder auch nur der Empfindungen oder auch contrastirender Eindrücke oder insbesondere des Mannigfaltigen und der Einheit festgestellt wird, haben in dem Ideal

die tiefere Lösung dadurch, daß das Ideal selbst als ein hehres und inniges Spiel der Liebe zwischen dem Willen und dem Absoluten nachgewiesen ward, welches auch die gesammten Fähigkeiten des Geistes und die Erscheinungen des Daseyns vielseitig durchdringt und verklärt, und den Gegensatz derselben so wie die Mannigfaltigkeit der Dinge in reger Wechselbeziehung inniger bindet und vergeistigt, und daher auch den besonderen Eindrücken und Empfindungen einen tieferen Reiz und hohe Veredelung verleiht, ohne sich in diesen einseitigen Richtungen ganz aufzulösen, vielmehr erhebt es, wie gezeigt, dieselben zu sich, und bildet sie in sich um, daher sie in dem Ideal selbst nur als untergeordnete Erscheinungen desselben hervortreten. Was aber endlich diejenigen Erklärungen des Schönen betrifft, nach welchen es als das Vollkommene, als die vollendete Offenbarung der Idee ihrer Form nach, oder auch als die des Göttlichen angesehen wird, so greifen sie allerdings tiefer ein in das Wesen des Ideals, aber bald ist auch ihre Aufgabe zu eng, bald auch wieder zu weit, und in dieser Uebertreibung doch auch wieder zu einseitig gefaßt. Denn daß das Schöne das Siegel der Vollendung an sich trage, entspricht auch dem Ideal als dem Vorbild von dem, was seyn soll, da es in so fern in seiner Gestaltung die Wirklichkeit selbst überbietet und höher vollendet; indem aber diese Vollkommenheit nur als eine intellektuelle genommen wird, nämlich als die vollendete Darstellung eines Begriffs, so wird diese Bestimmung des Schönen wieder zu beschränkt, und erscheint in sofern zwar in dem Ideal selbst noch enthalten, aber nur als die eine Seite seiner Entfaltungen, nämlich derjenigen, nach welcher es die Momente des Begriffs schöpferisch allseitig durchdringt und weiter gestaltet. Das Letztere gilt aber auch noch von dem Schönen als der vollendeten Offenbarung der Idee selbst, ihrer Form nach gefaßt. Denn wohl zeigt sich die Erscheinung des Schönen in der vollendeten Offenbarung der Form der Idee; aber es ist keineswegs die Idee an und für sich, welche diese vollendete Gestaltung aus sich so zu erzeugen vermag, eben weil sie das Daseyn zu gestalten hat, als das was ist, nicht als das was seyn soll, also durch-

aus etwas streng gemeßnes, scharf bestimmtes und in sich abgeschlossenes enthält; dagegen widerstrebt gerade dies so sehr dem Wesen des Schönen, daß es uns gewiß nicht leicht einfallen wird, an die Form eines streng geschlossenen logischen Systems, in welchem sich doch gerade die Idee am bestimmtesten und vollkommensten innerhalb ihrer Sphäre bewegt, einen besonderen Anspruch der Schönheit zu machen, oder in derjenigen Handlungsweise des Lebens, nach der die Idee, sey es im Ethischen oder im Technischen, nur nach ihrer eigenen Energie, Konsequenz und bestimmten Abgränzung, wenn gleich viel umfassend hervortritt, sie schon als schön anzuerkennen; vielmehr ist es das Ideal, was hier wiederum eingreift, gerade deswegen weil es dabei noch auf jenes freie schöpferische Ueberschreiten der Wirklichkeit ankömmt, welches nur das wollende Princip in seinem hehren Spiel mit dem Absoluten und in seinem Ueberbieten und Freihalten der Idee von sich selbst zu geben vermag. Daß aber das Schöne als die Gestaltung des Göttlichen als solchen festgestellt wird, ist allerdings eine Bestimmung dieses Begriffs, die das Schöne in seiner erhabensten Gestalt hinstellt, und deren Gehalt alle tieferen Gemüther gern in seiner überschwenglichen Form erfaßt haben. Dennoch nimmt auch sie wider das Ideal in sich auf. Denn wenn wir das Schöne in seiner höchsten Gestaltung betrachten, so ruht es allerdings in der Gottheit selbst und steigt als eine Uroffenbarung des Göttlichen daraus hervor; dasselbe gilt aber auch von dem Ideal in seiner ganz idealen Gestaltung, und es ist in sofern diesem Begriff des Schönen ganz identisch; wenn aber das Schöne als Gestaltung des menschlichen Geistes oder der Naturkraft hervortritt, so verschwindet in einer solchen Bestimmung des Schönen als des Göttlichen alle genauere Bestimmung dessen, was der menschliche Geist und die Macht der Natur dabei leisten, so sehr, daß diese Begriffsbestimmung durchaus als unbegränzt und so mit als formlos sich darthut, und was für die genauere Bestimmung der einzelnen Momente des Schönen hervorgesucht werden muß, erscheint so entweder nur als ein Aggregat von besonderen Begriffsbestimmungen, oder als ein Werk der In-

spiration, ohne der wissenschaftlichen Erkenntniß desselben hinreichende Festigkeit und Selbstständigkeit zu verleihen; jener abstracten und sentimentalen Erfassung des Schönen nicht einmal zu gedenken, welche sich bei minderer Stärke des freien Geistes leicht daran anknüpft. Dagegen bewahrt das Ideal durchaus das Göttliche in dem Schönen und zwar als dasselbe, in so fern dieses erst aus dem Absoluten und in der lebendigsten Beziehung zu dem Absoluten hervorgeht, und in seinen Fortbildungen diese Richtung immer noch festhält; allein schon in dem Göttlichen selbst wird in und mit den Bestimmungen des Ideals das Schöne zu einem durchaus Concreten der Erkenntniß und Anschauung, und in seinen Offenbarungen durch das ganze Leben wird auf solche Weise in den Bewegungen des eigenen schaffenden Willens und auch noch mehr abwärts in den individuell schöpferischen Regungen des Triebes in der Natur das Göttliche von dem Menschlichen, das Natürliche von dem Uebernatürlichen, scharf geschieden, und doch auch wieder innig und zu einem Ganzen vereinigt; und wo etwa in menschlicher Schöne das Menschliche weit vor dem Göttlichen überwiegt, dürfen wir dabei nicht gleich zu einer Entartung und Beengung des Göttlichen unsre Zuflucht nehmen, um hier dem Schönen in dem Schönen seine genauere Deutung zu geben, sondern mitten aus dem Begriff des Schönen selbst sehen wir so dasselbe durch und in den fortentwickelten Momenten des Ideals seine volle und richtige Stellung gewinnen.

Aus dem bisher Dargethanen ergiebt sich uns auch zum Theil schon, was als die zweite Seite des zu führenden Beweises, daß das Ideal das Schöne sey, aufgestellt worden, nämlich nachzuweisen, „daß in dem Begriff des Schönen noch etwas über die gewöhnlichen Erklärungen Hinausgreifendes und Tieferes enthalten sey, was seine völlige Lösung nur in dem Ideal zu finden vermöge." — Denn indem wir bei den einzelnen Erklärungen über das Schöne außer ihrer Einseitigkeit nachwiesen, daß sie sämmtlich nicht blos in dem Ideal mit inbegriffen sehen, sondern auch darinnen ihre gehörige Stellung, größere Freiheit, Innigkeit und Vielseitigkeit der

Beziehungen gewinnen, so ward schon hierdurch der Beweis für das eben Bemerkte, wenn auch nur mehr im Einzelnen geführt. Es liegt aber in dem Eindruck des Schönen noch mehr als das bereits Angegebene, welches hier ganz allgemein und so sehr noch etwas Tieferes voraussetzt, daß wir es noch näher bezeichnen müssen, um seine völlige Lösung durch das Ideal genügend nachweisen zu können. Wenn nämlich in den Erklärungen des Schönen an einem bestimmten Gegenstande besonders die einzelnen Bestimmungen des Begriffs erschöpft sind, so pflegt nicht blos in der poetischen und mystischen Anschauung des Schönen, sondern überhaupt schon da, wo es mit größerer Besonnenheit des Urtheils erfaßt wird, etwas in dem Schönen noch als unerklärbar zurück zu bleiben, was als ein namenlos Reizendes, Geheimnißvolles, Wunderbares, Bezauberndes und überschwenglich Hehres in seinem Erscheinen und seinem Eindruck auf das Gemüth bezeichnet wird. Es ist nicht zu verkennen, daß der Begriff des Göttlichen in seinen Offenbarungen für die Anschauung des Menschen etwas Unnennbares, Geheimnißvolles, Wunderbares und überschwenglich Hehres zu entfalten vermöge, aber auch die Natur und das Wesen des Menschen trägt in sich etwas Geheimes, Bewunderung Aufregendes, in Wort und Formel nicht ganz zu Fassendes und in seiner endlichen Lösung nicht selten recht Herrliches, so wie durch die Fülle und Gediegenheit seiner Kraft Erhebendes, ohne daß der mündig gewordene Geist gerade die Spur des göttlichen Waltens darin unmittelbar anerkennt und festhält; — jede großartige Naturerscheinung und jeder weltbezwingende Geist, so gar in seiner größten Eigenmacht und Gewaltthat, zeigt der Betrachtung dergleichen Räthsel der Erscheinung auf, so daß wir nicht unbedingt alle solche Begriffsbestimmungen nur in dem Göttlichen selbst als solchem zu suchen haben; wenigstens würde es nur einseitig gelöst werden, ja könnte leicht zu dem eignen Widerspruch des Göttlichen führen, indem sogar die Kunst in dem Kampfe zwischen dem Bösen und Guten, so fern er Gestalt gewinnt, — jenem Weltkampf der Titanen, — unter Sieger und Besiegte solche Momente des

Schönen gleichmäßig vertheilt, und erst aus dieser gemeinsamen Wechselbegegnung dasselbe als Ganzes der Anschauung hervortreten läßt; allein in der Entstehung des Ideals und seiner Hervorbildung als das Schöne bietet sich auch hier überall die tiefere Lösung dar. Denn allerdings liegt jenes Geheimnißvolle, Wunderbare, Unendliche, Unaussprechliche und überschwenglich Hehre zunächst in dem Göttlichen selbst, was als das Absolute erst dem Ideal seine völlige Wesenheit, Weihe und Vollendung darreicht, ja in dem Ideal des Ideals, dem göttlichen Urbild, in welchem die Gottheit selbst sich offenbar macht, nur allein waltet; aber die zweite Seite alles Ideals ist ja das Schöpferische des Willens, welcher sich in heiliger Erhebung in das Absolute dahin giebt, und dann desto reicher in seiner schaffenden Kraft wieder aus ihm hervorgeht, je lieblicher und inniger seine Wechselbeziehung zu dem Absoluten war, und je mehr sie als Spiel der Minne des Geistes in sich und zu dem Absoluten statt fand; das Menschliche und das Göttliche in dem verklärtesten Gegensatz des Schaffens sind somit hier bei den idealen Gestaltungen des menschlichen Geistes, deren Anschauung uns gerade am reichhaltigsten das Schöne offenbart, in lebendiger inniger Begegnung; das eine neigt sich dem andern zu, und kömmt ihm entgegen, und so wird in den Offenbarungen der Gestalt dem Menschlichen Göttliches gegeben, und das Göttliche menschlich verherrlicht. Darin zeigt sich eben jener geheimnißvolle Zauber mit dem das Schöne die Herzen an sich reißt, unsterblichen Reiz entfaltet, das Gemüth innig rührt und erhebt, und Staunen und Bewunderung des Anschauenden weckt; diese Wechselbeziehung des Göttlichen und Menschlichen im Ideal bringt ihn hervor, und nicht blos das Erscheinen des Göttlichen für sich; wie gerade auch die antike Durchbildung des Schönen, wo bei dem Erscheinen des Göttlichen das Menschliche so sehr überwiegt, in seiner allseitigen Entfaltung der Momente des Ideals dies noch ganz besonders erweist; und wenn in dem Kampf des Bösen mit dem Guten die Kunst die Momente der Verherrlichung des Schönen allseitig vertheilt, und sie dem Bösen

in seiner Art und Gestaltung eben so beilegt wie dem Guten, so findet hier dieselbe Verklärung und Aufhebung des Zerrbildes durch das Ideal selbst statt, welches dasselbe läutert und durchdringt, wie wenn die rauhe Sitte des Barbaren durch das Erscheinen des Schönen gezähmt wird; die Rohheit der Sitte erliegt noch nicht dem Göttlichen seinem innern Wesen nach, sondern der blinde Eigenwille des Barbaren wird nur zu dem lieblichen Spiel des Ideals hingerissen, die hehre Bewegung desselben fesselt sein Gemüth, und erfüllt es mit der Lust des eigenen Schaffens und Anschauens, und ohne daß er die Herrlichkeit des Göttlichen selbst zu fassen vermag, wird er eben durch das Wachwerden des Ideals in der eignen Brust göttlich bezaubert, menschlich ergriffen und hingerissen. Wer wollte ferner in dem menschlichen Witz, dem Humor und den Aeußerungen des Naiven nicht vielmehr das Durchspiegeln des Menschlichen als des Göttlichen erkennen, dessen Wesen und Herrlichkeit sogar darunter leiden kann, ohne daß jene Erscheinungen des Geistes das wunderbar Ueberraschende, geheimnißvoll Ergreifende und unendlich Sinnige verlieren, was ihnen beiwohnt, wenn sie sich nur überhaupt im Ideale bewegen, und davon ganz durchdrungen sind. Noch minder fassen wir da, wo die Natur sich ganz veräußerlicht darstellt, das Hervortreten des Göttlichen in den Entfaltungen des Schönen auf, und doch kann selbst das flüchtige bunte Gemisch der Farben, wenn es nur in lieblicher Begegnung in einanderspielt, jenen Reiz des Geheimnißvollen, Wunderbaren und Ahnungsreichen an sich tragen, welchen wir als dem Schönen noch beiwohnend erkannten; denn, indem die Natur aus ihrer Aeußerlichkeit aufspielt in das Ideal, was auch in ihr das schaffende Leben weiht und veredelt, wird ihr aus dieser Begegnung ein verklärtes Erscheinen ihres eignen Daseyns, was wohl in seinem Erglänzen auch Momente des Göttlichen offenbar machen kann, aber doch immer mehr nur den Geist der Natur und die unmittelbare Vergeistigung derselben zur Anschauung bringen wird, und so das Natürliche zwar mit zauberischem Reiz als ein Schönes darstellt, aber in seiner vorübergehenden Schöne,

und keineswegs als die göttliche Nothwendigkeit selbst; wohl aber als die freie Macht des Ideals. Aber freilich diese Mächtigkeit des Ideals ist es auch gerade, in der sich das Schöne als solches erst kund giebt; denn ohne das bestimmte Erscheinen und Hervortreten des Ideals, und ohne daß sich das Ideal auch wirklich darstellt als das was es ist, bleibt es uns als das Schöne, da diesem das Merkmal des Erscheinens selbst noch in dem, was wir als verborgene Schönheit bezeichnen, durchaus zusteht, völlig verschlossen, und ist dieses erst in und mit der idealen Offenbarung seiner selbst.

7) Allgemeingültigkeit des Ideals als das Schöne.

Es könnte nun, nachdem wir das Ideal als das Schöne nachgewiesen haben, demungeachtet in der Bildung desselben noch eine Unbestimmtheit liegen, die der Allgemeingültigkeit des Schönen selbst, welche doch die Wissenschaft desselben ihrer eignen Begründung halber festzustellen hat, nicht ganz entsprechend wäre, wenn nämlich dasselbe bei aller Vielseitigkeit seiner Entfaltungen doch nur individuell und subjectiv ergriffene Gestaltungen hervorbrächte, eben weil es jedesmal in bestimmte Bildung gefaßt in dem Innern aufgeht; so daß also wo das Ideal objectiv würde, es dennoch nur individuell so hervorträte, wie es ist, oder nur auf abstracte Weise eine in sich unbestimmte Allgemeingültigkeit zu erlangen vermöchte. Eine genauere Untersuchung indeß wird die Allgemeingültigkeit desselben in ihrer Bestimmtheit näher erweisen. — Allerdings ist es dem Ideal zukommend, daß eine Seite desselben durchaus individuell sey, denn sonst würde weder ein in sich genau bestimmtes Bild zu Stande kommen, noch würde das wesentliche Merkmal des Wollens, — sich, in so fern es sich nicht selbst aufgiebt, in seiner Eigenthümlichkeit und Freiheit zu bewahren, — was doch auch bei der Bildung des Ideals aufgezeigt ward, in so fern der Wille sich nur deshalb in das Absolute vertiefte, um daraus mit neuer und verklärter Selbstständigkeit und Freiheit hervorzugehen und zu schaffen, seine gehörige Entwicklung und Vollendung finden; und es ist so mit nicht blos da, wo die Gebilde der Natur in ihrer

Eigenthümlichkeit nachgeahmt und dargestellt werden sollen, Charakteristik und Individualität ein wesentliches Moment der Darstellung, um sie in der Wahrheit ihrer Erscheinung getreu wieder zu geben, sondern auch das was seyn soll, das Ideal der Erscheinung muß schon dieses Gepräge an sich tragen, wenn es nicht der Wahrheit und dem Wesen des Ideals überhaupt widersprechen, mithin als hohl und nichtig in sich selbst untergehen soll; allein deshalb ist das Allgemeingültige was in dem Ideal liegt, keinesweges aufgehoben, sondern wird nur für den besonderen Fall und die besondere Lage der Dinge, so wie von der besonderen Subjectivität aus, jedesmal nur besonders bedingt und abgeändert. Es kömmt aber aus folgenden Gründen dem Ideal nicht blos subjective Individualität sondern auch objective Allgemeingültigkeit zu. — Zunächst wird das Ideal erzeugt in der Wechselbeziehung des Wollens und Denkens als Gegensatz der Idee, in so fern muß dieser Gegensatz schon, wenn er frei und vollständig ausgebildet werden soll, nicht blos von der Idee aus zu dem Ideal der des Allgemeinen und Besonderen seyn, als worin am Ende doch eine Unterordnung des Besonderen unter das Allgemeine statt finden müßte, da ja endlich das Besondere und Einzelne dem Allgemeinen wieder erliegen muß, weil es aus ihm erst genommen; sondern es geht vielmehr, wie schon früher gezeigt, diese Entgegnung im Ideal davon aus, daß der Wille eben so nach Allseitigkeit des Gestaltens aufstrebt, wie die Idee, indem sie das Unendliche in der Endlichkeit entfaltet; eben deshalb wendet sich sodann aber auch das wollende Princip, eben weil es sonst der Macht der Idee trotz allen Widerstehens und Entgegensetzens doch am Ende nicht gewachsen seyn würde, zu dem Absoluten selbst hin, und empfängt so aus diesem absolute Befreiung und Vollgültigkeit, um auf solche Weise zu wirken und zu gestalten. Wenn aber in dem Ideal nicht überall das Zwingende allgemeiner Nöthigung so stark dem Bewußtseyn hervortritt, wie in der Idee, so liegt dies in dem innigen Spiel der Minne, in welchem es seine Bewegungen und sein Daseyn entfaltet, und welches so alle

starren Seiten des Sollens wie des Wollens in sich verschlingt und aufhebt, ohne jedoch dadurch seine umfassendere Geltung aufzugeben; denn es liegt zugleich in jenem innigen Liebesspiel für das in Begeisterung rege und zu dem Ideal selbst erwachende Gemüth jene geheime bezwingende Macht, in der es sogar in der bestimmtesten Individualität dennoch diejenigen überwiegend zur vollen und gemeinsamen Anerkennung hinreißt, die es in solcher Stimmung des Geistes wahrnehmen und begreifen, so daß sie es, wie aus lieber Heimath des Geistes und des Lichtes ihrem Wesen innigst befreundet und tiefer gekannt, in sich selbst mit aufgehen lassen und genießen; weshalb auch Plato, wie schon früher bemerkt, die Anschauung des Schönen hienieden dem Begriff der Seelenwanderung zufolge als eine Wiedererinnerung an ein höheres göttliches Daseyn zu erklären versuchte, um jenes tiefe und vollgültige Anerkennen des Schönen begreiflich zu machen, welches sich in dieser geistigen Uebereinstimmung und Miterzeugung desselben gleichfalls ausspricht; es findet aber diese Einstimmigkeit in dem Anschauen und Erzeugen des Ideals ganz besonders dann statt, wenn dieses mit größerer Innigkeit und Kraft aus dem Absoluten hervorbricht, also den Tiefen seines geistigen Ursprungs recht nahe steht, eben weil es deshalb schon in sich selbst den Charakter höherer Universalität noch bewahrte. Daher giebt es auf einzelnen Höhen idealer Erscheinung sogar noch dieselbe Auffassung in dem Ideal, und es ist nicht blos die symbolische und allegorische Darstellung, welche vom Ideal durchdrungen dergleichen kund giebt, und worin sich die Mythe und die Bildnerei der Völker nicht selten so wunderbar tief berührt, daß ein und dasselbe Symbol auf ein und dieselbe Weise und in ein und demselben Sinne gefaßt unter den verschiedensten Völkern und in dem Gesicht ihrer Seher wiederzukehren vermag, sondern es geschieht auch in der Kunstrichtung eines und desselben Volkes oder einer und derselben Schule der Kunst, ohne daß es blos in der allgemein ausgebildeten Gewohnheit seinen hinreichenden Grund hat, oder nur auf Aeußerlichkeiten beruhte; indem es gerade bei den Fähigern und Begeistertern

unter ihnen, also bei denen die am wenigsten der Gewohnheit erliegen, in höherem Sinne hervortritt, und daher nur in der tieferen Erfassung des Gegenstandes selbst im Innern eine genügende Erklärung findet. Daher tragen gerade auch die Lieblings-Lieder eines Volkes, die Lieblings-Dichtungen einer bestimmten Zeit bei allem Besonderen doch wieder so viel Uebereinstimmendes an sich, was nicht blos den gleichen Anklang der Nachahmung darin nachweist, sondern vielmehr den innersten Bewegungen des Gemüthes entspricht; die bevorrechteten mündigen Geister steigen auf in das Ideal ihrer Zeit, ihres Volkes und so fort, und die Gesammtheit erkennt es als dem allgemeinen Geiste der Zeit, oder des Volkes, oder auch der Menschheit, welcher darin waltet, entsprechend, und spiegelt es als heiliges Gemeingut aller wieder zurück; und so muß auch was Abglanz des göttlichen Ideals selbst ist, in seinem Erscheinen wieder als das Allgemeinste und Tiefste was das Ideal in seiner Gültigkeit zu bieten vermag, aufleuchten und entzünden; überall wo das Gemüth nur tief genug entbunden zu werden vermag, bewährt es so in dem Liede der Seher, bei dem Wilden wie bei dem gesellig gebildeten Menschen, die alles besiegende Macht, in der es die Gemüther zu heiliger Ehrfurcht erhebt, und thut sich in seiner Geltung allgemein dar. Nicht minder erweist sich die Allgemeingültigkeit des Ideals in den Gesetzen des Rhythmus, welche so allgemein sich als dieselben bewähren, daß sie eben so wenig dem Gesang und Tanz uud dem Kriegsgeschrei des Wilden fremd sind, wie ihrer der freigewordene Geist in den Zuständen höherer Begeisterung nie entbehrt, vielmehr ganz in ihnen sich bewegt, sey es in den Zuständen dichterischer oder extatischer Weihe; ja jede Uebereinstimmung in den Bewegungen der Massen wie in dem Chorus der Töne wäre unmöglich ohne die Einstimmigkeit der Rhythmen, jedes Verständniß der Töne in ihrer idealen Gestaltung zum Kunstwerk würde umsonst gefordert, ohne diesen rhythmischen Widerhall in dem Gemüthe der Hörenden, so wie allerdings auch ohne die Urübereinstimmung des Tones in seiner Geltung mit der Empfindung und Ge-

müthserregung der Vernehmenden. — Auf jene Uebereinstimmung im Ideal weist auch jenes tiefe wechselseitige Verstehen hin, welches wir bei den größten Geistern aller Völker gewahren, deren Thaten den gewöhnlichen Gang des menschlichen Lebens überfliegend ganz in dem Ideal stehen, indem sie in ihrer Zeit dasjenige großartig heraufführen, was da seyn soll; so begreift nur der Heros den Heros in der ganzen Tiefe und Kraft seines Gemüthes, so der Seher den Seher, der große Künstler den großen Künstler, der Genius den Genius unter den Menschen; ja so pflegt und empfängt einer in geistig naher Berührung die Idee und das Ideal des andern, oder begegnet ihm wieder darin, und gestaltet darnach eine Welt des Geistes und der Kraft; und wenn das Gleiche, wofern es nur überhaupt ein Verstehendes ist, überall das Gleiche versteht, und so seine gemeinsame Gültigkeit bekundet, so entspricht jener Satz noch in höherem Sinne dem Ideal, weil es dem innersten Wesen des Geistes so nahe steht, und es verleiht auf den Gipfelpunkten des Geistes die gemeinsame Berührung und Anerkennung der Geister dem, was sie ideal schaffen und gestalten, nur noch eine tiefere Bewährung allseitiger Geltung, da sich gerade in ihnen der Geist ihrer Zeit wie der Menschheit am leuchtendsten und gültigsten offenbar macht. — Fassen wir nach alle dem Gesagten noch einmal die Gründe zusammen, aus welchen das Ideal in seinen Gestaltungen als das Schöne auf Allgemeingültigkeit Anspruch hat, so erweist es sich so 1) aus dem Princip hergeleitet, weil es in seiner Wechselbeziehung, als der Idee nicht untergeordnet sondern vielmehr nebengeordnet, in der Fülle seines schöpferischen Strebens derselben sich gleichstellt, und zugleich aus dem Absoluten als dem Allgemeingültigen, wie die Idee, seine Bewährung findet; 2) factisch aber und inductiv betrachtet, erweist sich diese zugleich objective und allseitige Gültigkeit des Ideals in der tiefen und gemeinsamen Anerkennung, die dasselbe bei denen findet, die sich in ihrer eignen Natur zu ihm zu erheben vermögen, in der Uebereinstimmung idealer Erzeugnisse auf einzelnen Höhen des Ideals, in den göttlichen Urbildern, welche als ein Ge-

meinsames durch das Ideal hindurchspiegeln, in den Gesetzen des Rhythmus und des idealen Zusammenwirkens innerhalb und vermittelst desselben, so wie in dem innigsten Wechselverständniß und Fortbilden des Ideals, worin sich gerade die im Ideal Mündigsten unter den Menschen durch alle Zeiten und Räume hindurch freundlich begegnen, fassen und an einander halten.

Abtheilung II.

Das Schöne.

1) Artung desselben.

Da das Schöne überhaupt als das Ideal in seinem Erscheinen und Gestalten erkannt worden ist, so wird es nun wesentlich, das Schöne auch in seinen Besonderungen und Gegensätzen genauer zu betrachten, um in der bestimmten Weise, wie es sich in seine Arten entfaltet, und in ihnen da ist, eben so sehr das Daseyn des Ideals, als den besondern Ausdruck und die bestimmte Erscheinung als das Schöne, worin es sich offenbar macht, nachweisen zu können. — Es liegen aber in den besondern Entfaltungen des Schönen als bestimmende Momente theils diejenigen der Idee selbst zu Grunde, indem das Schöne als das erscheinende Ideal, eben weil das Ideal selbst zuerst nur im Gegensatz der Idee entstand, und sich zugleich fortwährend als ein Spiel der innigsten geistigen Beziehungen des Willens mit der Idee darthut, nie ohne eine Berührung der Idee, oder als völlig frei von derselben gedacht werden kann; theils aber sind es dann auch wieder und ganz besonders die eignen Momente des Willens als der das Ideal hervorbringenden und bewegenden Macht, welche so die Entwickelungen des Schönen näher bestimmen; theils aber auch die Urmomente des Absoluten, als woraus erst in jenem tieferen Verkehr des schöpferischen Willens mit

dem Absoluten alles Werden und Daseyn des Ideals möglich wird, welche jene Bestimmungen des Schönen vollenden.

Was nun die Momente der Idee betrifft in denen sich das Schöne entfaltet, so ist es nicht etwa diejenige Schönheit, welche als die intellectuelle bezeichnet wird, welche hier wesentlich den Kreis des Schönen erfüllte, denn vielmehr ist diese gerade nur ein solches Daseyn des Schönen, wo das Ideal die immanenten Bewegungen der Idee sich selbst unterzuordnen und zu durchdringen sucht, statt von der Bewegung der Idee ergriffen zu werden; wohl aber ist es diejenige Entwickelung der Idee, in der sie sich aus ihrem absoluten Verhältniß bald als ein Subjectives, das heißt sich in vereinzelter Thätigkeit eigenthümlich Zusammenfassendes und in ein abgesondertes Selbstbewußtseyn Tretendes, bald als ein Objectives zu gestalten vermag, indem sie als von sich ausgehend und sich selbst ein anderes werdend, mannigfaltiger Ein- und Wechselwirkung hingegeben, mit anderem in Vereinigung tritt, und so an einem gemeinsamen Bewußtseyn theilnimmt, — welche in die Bildung des Schönen eingreift, weil die Idee hierbei in ihrer eigenen Fortbewegung begriffen ist; nicht aber jenes absolute Verhältniß derselben, indem überall da wo das Ideal das Absolute berührt, es vielmehr seine eigene Absolutheit geltend zu machen sucht, da es gerade der Idee gegenüber und deren absolute Stellung beschränken und abändern wollend, zur höchsten Freiheit aufstieg, und sie zu gewinnen und zu behaupten, in die Grundstellung des Absoluten, das heißt in das Urabsolute als das Göttliche selbst eingehen mußte, um daraus Fülle um Fülle zu nehmen und zugleich darin zu beharren. Wenn daher das Schöne zur absoluten Schönheit wird, so ist es dies nach freieren Momenten, als welche die Idee darzubieten vermag; indem in ihrem absoluten Zusammengehen des Ich und Nicht-Ich, oder von Subject und Object, stets ein einziges Centrum als Mittelpunkt des Bewußtseyns besteht, von dem aus sich die dialectische Auseinanderlegung derselben zu einem System von Entwickelungen in Stufen der Ueber- und Unterordnung, aber abgeschlossen in ihrer Einheit, feststellt, während das absolute

Ideal in seinem Gegenüberstehen der Idee gerade umgekehrt die absolute Fülle des Seyns als eine unbestimmte Mannigfaltigkeit herauszubilden vermöchte; wie wenigstens jene alten mythischen Sagen eines ursprünglichen Chaos als besondere Auffassungen des menschlichen Geistes dies zu beweisen im Stande sind. Es zeigt sich nun das Schöne unter dem subjectiven Standpunkt aufgefaßt zwar auf mancherlei Weise, hat aber auch hier überall, wie das Schöne überhaupt, seinen Grund in den Bewegungen des Willens, indem dieser dabei noch zu sehr bei seinen Bestrebungen in dem Bewußtseyn der Eigenheit steht und darin gestaltet; nur daß er dabei zugleich schon sich dem Absoluten zuwendet und von da seine bestimmtere Geltung und Durchbildung empfängt, ohne jedoch sich in seiner Eigenheit ganz aufgeben zu können; daher jemehr sich der Wille hiebei wieder dem Absoluten zuneigt, desto freier und mächtiger werden auch hier wieder die Erscheinungen des Schönen; je mehr aber umgekehrt der Wille noch in dieser Eigenheit befangen ist, desto mehr wird hier das Hervortreten des Schönen ein beschränktes und einseitiges, und neigt sich in dieser Stellung auch mehr wieder dem Zerrbilde zu, wie dasselbe aus der absoluten Verkehrtheit des Eigenwillens nothwendig hervorgeht. Es sind aber nicht blos jene zur geistigen Selbstbestimmung herausgebildeten und zur vollen Selbstständigkeit gebrachten Regungen des Begehrens, welche dabei berücksichtigt werden müssen, sondern auch jener Zustand des Verlangens, in welchem dasselbe noch von dem Eindruck sinnlicher Vorstellungen und Berührungen bewegt, und in der Aeußerlichkeit befangen, in seinem Sehnen und seiner Ab- und Zuneigung zwar nicht hingerissen wird von den äußern Gegenständen des Begehrens, sondern sie schon zu sich erhebt, und in seiner Eigenheit und Selbheit verlangt, wohl aber doch noch hinüberneigt zu der sinnlichen Erregung und Begegnung in demjenigen, wonach es strebt, und es sich zuzuwenden eilt. So sehen wir das Schöne zunächst sich offenbaren als das Reizende, denn wo Sehnsucht, Verlangen und Neigung, wo Wunsch und Bestrebung hingewendet auf die Lust des Daseyns bei diesem Hinüberneigen zu dem Genuß sich doch

auch wieder über denselben erhebt, aber auch zugleich ihn selbst auf das Gebiet vergeistigter Befriedigung versetzt, da ist in diesem Geben und Nehmen, in diesem Spiele subjectiver Erregung, besonders wenn es in seinen Bewegungen und Wechselbeziehungen sich völlig freimacht von den gemeinen Momenten der Aeußerlichkeit, und sie in sich vergeistigt, selbst ungesucht etwas so Verführerisches in die Erscheinung des Schönen gelegt, daß es durchaus nur unter dem Gürtel des Reizes gefaßt zu werden vermag, indem der Reiz an dem Reize sich entzündet, und so die Sehnsucht und die Lust des Begehrens, die in dem Schönen offenbar wird, oder auch nur in der Stille als tief verborgene Flamme aufglimmt, zur eigenen Sehnsucht anfacht und ihr begegnet. Je mehr aber jener subjective Standpunkt des Wollens, in so fern er zum Ideal treibt, sich läutert, je mehr er durchdrungen wird von der Fülle des Absoluten selbst, nach dem er aufstrebt, desto mehr verklärt sich auch der Reiz seiner Gestaltungen, und erlangt, wenn gleich noch subjectiv bleibend, wie in der seelenvollen Innigkeit des Liebreizes immer mehr jenen unaussprechlichen Zauber, der dem Schönen in seiner idealen Vollendung frei von allen subjectiven Beziehungen der Theilnahme beiwohnt. So zeigt sich uns die Schönheit des Weibes noch auf dem subjectiven Standpunkt ihres Erscheinens betrachtet, in ihrer höchsten Vollendung und in wunderbarem Liebreiz als die Grazie. Denn den Sinn dieses Ausdrucks in seiner eigensten Geltung genommen, was ist Grazie wohl anders als das liebliche Spiel aller weiblichen Reize gegen einander; und eben, daß sich hier die Eigenschaften des Weibes, in inniger Wechselbeziehung begegnen, und nach ihrer Darstellung streben, daß das Weib in ihnen sich selbst geben will, wie es in seiner vollendeten Eigenthümlichkeit ist, und zugleich sich darin gefällt, ganz Weib zu seyn, dies ist der Zauber durch den hier das Weib fesselt und erhebt, durch dessen Macht es Herzen gewinnt und an sich reißt. In diesem Sinne sind auch die Grazien der Alten gebildet, Huld sind sie und lieblicher Scherz mit einander, und die Fülle weiblicher Reize ist in ihnen aufgethan; aber es sind immer noch Reize, die sich in

verklärter Gestaltung offenbar machen, und sie umgeben nur die Aphrodite; denn erst wenn jenes Spiel der Reize aufgegangen ist in die absolute Erscheinung des Weibes, des Weibes welches ganz freigeworden im Ideal in mit und durch sich selbst schön ist, und so nicht einmal des Reizes als Gürtel bedarf um sich damit zu schmücken, oder sich darin bewußt zu werden, nur dann hat das Weib seine Urschöne gewonnen, und der subjective Standpunkt seiner Schöne ist aufgehoben. Umgekehrt dagegen, je mehr sich der wirkliche Reiz zum Bewußtseyn gekommen nach Außen zu entfalten strebt, um sich zu zeigen und andern bemerkbar zu machen, je mehr er sich selbst daran, daß er andere zu reizen und anzuregen strebt, entzündet, und zur Lust wird, je mehr er in dem Antheil anderer und dem Gefallenvollen bei anderen seinen eigenen Genuß erhöht, desto mehr entflieht er der Urschöne des Ideals selbst, und in Eigenheit der Lust und des äußerlichen Begehrens verstrickt, und, ohne diesen subjectiven Standpunkt aufgeben zu wollen, in ihm vielmehr sich selbst befriedigend und genügend, sinkt hier der Reiz des Schönen herab zur Coquetterie, und geht so vielmehr bei aller Feinheit, Schlauheit und Gewandheit, mit der er sich zu erfüllen vermag, in ein Zerrbild unter, was jene Erscheinung selbst wieder in die niedrigste Gemeinheit des Häßlichen zu verunstalten vermag. — Auch in dem Interessanten ferner als einer besonderen Erscheinung des Schönen ist der subjective Standpunkt desselben durchaus festgehalten, und zwar so, daß auch die subjective Bewegung des Willens zum Ideal dabei nicht verkannt werden mag, wenn es sich wirklich zu einer Erscheinung des Schönen gestalten soll. Allerdings hat das Interessante seinen nächsten Grund in dem Verstande, denn wenn wir auch das Anziehende jeder Erscheinung als solches bezeichnen, so fern es uns durch eine reiche und belebte Mannigfaltigkeit seines Daseyns ergreift, so daß wir an dem Fortbestehen desselben auch für uns den innigsten Antheil nehmen, und eifrig wünschen, daß es auch für uns in solcher Art zu seyn und in solchem Verhältniß zu uns fortdauern möge, so ist dies doch eigentlich nur die Oberfläche dieses Begriffs, und genauer betrachtet zeigt

sich überall das eigentlich Anziehende desselben, so wie jene Mannigfaltigkeit und Wechselbeziehung seines Daseyns zu dem unsrigen als eine Macht des Verstandes und der Ideen, aus welchen das Interesse hervorgeht, und ihm seine wesentlichste Beziehung leiht. So ist überall in dem Umgange mit Menschen das Interessante dasjenige, was die Feinheit, den Scharfsinn und die Gewandtheit des menschlichen Urtheils auf eine überraschende Weise uns offenbar macht. In dem Wechselverkehr des Wortes ist es der Glanz der Reflexion, was uns als das Interessante erscheint, seine Beobachtungen über das Leben, die Natur und Eigenheit der Menschen und ihres Treibens, die sogenannte Weltkenntniß unter den Menschen, das schnelle Auffassen und feine Wenden und Begegnen der menschlichen Meinung, eine vielseitige Kenntniß und eigenthümliche Ansicht von alle dem was in den Bereich menschlicher Erfahrung und Betrachtung übergreift, und eben so wieder eine Leichtigkeit in Kenntnißnahme von den Werken und Erscheinungen des Augenblicks, dazu noch die Vielgewandheit eines treffenden und doch auch schonenden Witzes, dies ist der wesentlichste Theil von dem was in dem Zwiegespräch des feineren menschlichen Verkehrs als das Interessante zu erscheinen vermag; und wenn auch eine gewisse Anmuth des Wortes und der Gestalt, ja eine einehmende Persönlichkeit überhaupt das Ihrige dazu beitragen können, das Interesse noch zu erhöhn, sie sind dabei doch nur Umhüllung jener Erscheinung, und diese beiden einander gegenüber gestellt, ein einnehmendes und höchst angenehmes Aeußere ohne jene Blüthe des Urtheils und seiner Bemerkungen, und umgekehrt ein widerstrebendes Aeußere selbst bis zu schweren Graden der Verunstaltung, aber dazu ein durchdringender Verstand mit seinen leuchtenden Blitzen des Gedanken und seinem viel gewandten und schnell gefügten, aber ganz von ihm selbst durchdrungenen Wort, — wir werden uns vielleicht einen Augenblick getäuscht finden im Anschaun der ersteren Erscheinung, — aber so wie im anderen Falle nur ein reicher und lebendiger Gedanke in seinem Witz und seinem Scharfsinn, und in dem Treffenden seiner Beobachtung ausgeht, in sein Eigenthum

das Wort, so ist jener Zauber verschwunden, und die Macht des in Wahrheit Interessanten hat sich blitzschnell geltend gemacht und bewältigt den Geist der Menschen. Doch ist nicht zu verkennen, daß auch das Aeußere den Ausdruck des Interessanten zu bieten vermag; aber auch hier sind es in Gestalt, Haltung und Bewegung immer noch jene subjectiven Momente der Idee, die in ihrer idealen Entfaltung das Interesse dafür rege machen; es muß etwas Eigenthümliches in Blick Ausdruck und Gestalt hervortreten, welches in seinem Erscheinen auf sinnvolle und überraschende Weise die besondern Merkmale freigewordener Intelligenz zur Wirklichkeit bringt, und sie im Aeußeren abspiegelt, wenn wir darin etwas Interessantes wahrnehmen sollen. — Und so ist es auch mit den Werken der Kunst, sie werden uns interessant, in so fern sich die künstlerische Freiheit eigenthümlich aufgefaßter Ideen, Scharfsinnigkeit der Erfindung, treffend gewählte Situation und mit gewandter Einsicht durchgeführte Entwickelung des Ganzen darin besonders ausspricht; ja selbst wenn einzelne Dinge, oder die Erscheinungen der äußern Natur überhaupt uns ein reges Interesse abgewinnen, so ist es ebenfalls wieder die originell und sinnreich in ihnen sich offenbar machende Entfaltung der Idee, vermöge der sie als etwas besonders Wissenswürdiges und der Beachtung Werthes die menschliche Aufmerksamkeit fesseln und zu sich hinlenken; so vermag von diesem Standpunkt aus der Aufblick zu den Sternen des Himmels, wenn sie in eigenthümlicher Klarheit leuchten, und die Betrachtung auf ihre Eigenthümlichkeit hinziehen, ein besonderes Interesse zu erwecken; und eine Gegend, die durch die Eigenheit ihres Daseyns unsere Betrachtung erregt, wird unser Interesse bewegen, entweder in so fern sich etwas eigenthümlich Denkwürdiges in den einzelnen Thatsachen darbietet, die sie enthält, oder die Gesammtheit ihrer Erscheinung durch eine besondere Verknüpfung des Einzelnen zu einem tieferen Verständniß einladet, also immer dadurch, daß sie uns auffordert, besondere ideelle Momente in ihrem Daseyn aufzusuchen, und in ihm anzuerkennen. Es gehört aber dazu, daß das Interessante als solches sich völlig geltend mache, auch eine

ideale Richtung des Willens, die dahin einspielt: so deutet überall in dem Interessanten, da wo der menschliche Verstand sich unmittelbar in dem Verkehr der Menschen kund giebt, jenes Kecke, ja selbst Neckende, rasch Bewegte und vielseitig Erregte, was sich darin darthut, auf ein ideales Einspielen des Willens; und selbst jener Widerschein des Interessanten in den Erscheinungen der Natur ist stets vereinigt mit einer gewissen Lebendigkeit und Erregbarkeit der Erscheinung, die, wiewohl vereinzelt gehalten, ein besonderes Streben der Natur, individueller zu werden, nachweist, aber auch zugleich in diesem Streben einen unentwickelten Elementarprozeß des Wollens in der Natur, nämlich ein geheimes zur That drängendes Sehnen und Verlangen nach Vergeistigung offenbar macht, welches aber immer noch an seiner Eigenheit festhält. Durch jenes Aufstreben des wollenden Princips, obgleich noch in Eigenheit stehend, zu der Gestaltung des Ideals wird aber überall erst das Interessante, sey es in den Menschen und ihren Werken, oder in der Natur vollendet, weil es von der Befangenheit der Eigenheit frei macht, und dieselbe über sich selbst erhebt, ohne sie doch ganz aufzuheben; und in diesen subjectiven Erregungen des sich vergeistigenden Begehrens liegt auch der Grund, besonders wenn es gerade überwiegt in wie fern auch das Interessante ein Reizendes seyn kann, wie auch die Natur in ihren Erscheinungen nicht blos interessant seyn, sondern auch dadurch mit neuem Reiz sich schmücken kann; aber den Reiz selbst hat sie nicht erst durch das Interessante, sondern überhaupt durch jenes eigenthümliche geistige Streben und Sehnen nach dem Ideal, was sich in ihr kund giebt, und noch mehr in der Besonderung der Erscheinungen des Schönen seine Befriedigung findet. Wie sehr aber das Interessante von seinem subjectiven Standpunkte aus sich zu verklären und über sich selbst zu erheben vermag, sehen wir in dem Geistreichen; denn indem hier die besondern Momente der Erkenntniß zu ihrer Einheit aufstreben, und so in der Idee selbst als ihrer Einheit ihre Vollendung finden, ist es nun das eigenthümliche Hin- und Herblitzen der Idee selbst, die sich immer wieder aus der vereinzelten Beobachtung und Beurthei-

lung des sich ihr Darbietenden zu sich selbst erhebt, und dann wieder durch das freie Streben des Wollens fortgerissen, was sich aber auch noch in willkührlicher Eigenheit bewegt, bald hier bald dahin treibt, und so von ihren eigenen Urtiefen getragen und von dem Ideal aufgehoben in einer Fülle mannigfacher Bewegungen eben so sehr zu sich selbst und zu den eigenen Tiefen ihres Wesens fortgeführt wird, als auch wieder von sich losgerissen in consequenter Inconsequenz dahinstrebt, ohne je ihre Beziehung zu dem Ideal aufzugeben: und so treibt sie in den raschen Wendungen ihrer Beweglichkeit mit der ihr als Idee zukommenden Einheit und der Mannigfaltigkeit des Ideals ein reiches sinnvolles Spiel, ohne je dem Leben, der Kunst und der Wissenschaft fern zu treten. Dabei jedoch drängt sie zugleich immer wieder dieselben, indem sie selbst wieder excentrisch ihrer eignen Einheit enteilt, zu ihrem eigenen Widerspruch hin bald ihn lösend, bald ihn noch schneidender trennend, und so steht sie immer in der Wechselbeziehung des eigenen Princips da, bald dialectisch spitzfindig, bald wissenschaftlich tief, bald treffend in ihren Reflexionen über das was da ist, aber nie dem Leben und seiner Beweglichkeit entfremdet; und obgleich so mit allen wissenschaftlichen Elementen ihr Spiel treibend, doch nie abstract werdend, sondern immer auf das volle Ergebniß einer Beobachtung und bestimmten Erkenntniß gerichtet, die sie mit Blitzesschnelle und ohne vermittelnden Gliedbau der Gedankenbewegung zur Anschauung bringt. Daher vermag und drängt die Idee auf diesem Standpunkte immer etwas Tiefes, Sinnvolles und Bedeutungswerthes zu gestalten, ohne indeß je ihre Eigenheit aufzugeben, oder die Ergebnisse der Erkenntniß in ein weit umfassendes Ganze zu ordnen; denn von einem idealen Willen erregt, flieht und sucht sich hier die Idee in der Fülle der Beweglichkeit immer selbst, um sich immer wieder zu verlieren, und ohne je zu ihrer eigenen Ruhe und Befriedigung aufsteigen zu können. Aber es ist dies ein unendlich reizendes Spiel, was hier der Geist mit sich selber spielt, und Idee und Ideal sind dabei in dem lieblichsten Streit und in der sinnigsten und seelenvollsten Begegnung

begriffen, und gerade daß dieser immerwährende Verkehr mit einander, der durch die Eigenheit des wollenden Princips und die eigenthümliche Richtung der Gedanken immer von Neuem zur Eigenheit treibt, durch so seelenvollen Scherz die Eigenheit selbst aufzuheben sucht, ohne sie ganz vernichten zu wollen, giebt diesem Standpunkt der Idee, indem sie von dem wollenden Princip vielseitig durchdrungen wird, jenen wunderbaren Zauber, der alle diejenigen ergreift, in denen der Geist selbst mit voller Lebendigkeit anzusprechen vermag. Daß aber auch hier überall in dieser subjectiven Richtung des Schönen dasselbe nur in so fern schön ist, als das Ideal sich darin offenbar macht, ergiebt sich daraus, daß, sobald dieses Aufblicken zu dem Ideal dabei aufhört, das Interessante zur bloßen Sonderbarkeit herabsinkt, welche in ihrer Unklarheit und ihrem Eigensinn schon in das Gebiet des Häßlichen hinübersteift; wird dabei das Geistreiche, wenn es sich dem Einfluß des Ideals entzieht, zur Uebertreibung in jenem Spiel der Eigenheiten, das ihm zusteht, fortgerissen, so erscheint es nun in zu gesuchter Vervielfältigung und Ueberbietung des Widerspruchs als Bizarrerie, dagegen in der zu starren Behauptung, und Geltendmachung seltsamer Ansichten, als barok. Alle diese Erscheinungen auf dem subjectiven Gebiet des Schönen theilt auch der Witz, von dem schon früher ausführlicher gesprochen, und dessen Fähigkeit von dem Ideal durchdrungen zu werden dabei nachgewiesen worden ist; denn in seinem kecken und viel gewandten dialectischen Spiele selbst das Widersprechendste zu einen und in Gleichung zu bringen, so wie das Aehnlichste in Widerspruch zu stellen, steht er, indem es ihm nur auf die eigenthümliche Beweglichkeit des Verstandes ankommt, und er auf dieser Grundlage auch nur mit dem Verstande Anderer sein Spiel treibt, durchaus nur als eine subjective Erscheinung des Verstandes da, und gewinnt auch so von dem Ideal aus nur eine subjective Schöne; so wird er dann als eine der anziehendsten Richtungen des Verstandes in seiner Gewandtheit und Feinheit zu einer der interessantesten Erscheinungen auf dem Gebiete des Schönen, und wo die Idee selbst wieder aus diesem dialectischen Spiel der Mannigfaltigkeit reich und vielge-

staltig aufblitzt, etwas höchst Geistreiches, so wie dem Ideal sich entfremdend, in der zugesuchten Häufung der Widersprüche zur Bizarrerie, in dem eigensinnigen Festhalten und starren Geltendmachen seltsamer und gewagter Ansichten barok, und umgekehrt in dem oberflächlichen Spiel mit sich selbst ohne allen tieferen Sinn zur faden Witzelei. — Zu den subjectiven Erscheinungen des Schönen gehört auch ferner das Humoristische, Naive und Sentimentale, von denen ebenfalls früher schon ausführlicher gehandelt, und es ist auch in ihnen nur das Berührt und Ergriffenwerden von dem Ideal, was denselben den Ausdruck der Schönheit zu leihen vermag. Daß aber dieser Ausdruck des Schönen in ihnen nur ein subjectiver sey, ergiebt sich daraus, daß sie selbst nur aus einer durchaus subjectiven Richtung menschlicher Seelenzustände hervorgehen. Eine besondere Gemüthsstimmung erweckt den Humor, wie die Neigung zum Sentimentalen, bei jenem aber zeigt sich ein allgemeines Aufstreben des Begehrungsvermögen, unklare aber tiefere Regungen des Innern durch lebendige Hin- und Herbewegung derselben zur geistigen Anschauung zu bringen, und wenn hierzu eben so sehr die allgemeine Macht des Gedanken wie die besondere Richtung des Gefühls einwirkt, um dergleichen Regungen des Innern hervor zu rufen, so war es doch das Gefühl wieder, was jenen Widerspruch der Erregungen in Einheit und zur Beruhigung brachte, und in welchem so die volle Gestalt des Humor sich ausprägte; indem der Gedanke selbst noch keinesweges zur völligen Durchbildung und demgemäßen Absonderung gelangt war, wie denn auch das Gefühl noch in eigenthümlicher Stimmung gehalten wird, wenn gleich die ganze innere Natur des Menschen zu einer Befreiung von dem in Eigenheit Befangenseyn mächtig aufstrebt. Durch das so rege Hinüber- und Herübergreifen zwischen Vorstellung und Gefühl, und durch eine solche Beweglichkeit des Begehrens selbst, besonders auch durch das bewegtere Einspielen des wollenden Princips geschahe es, daß eine Fülle launiger und muthwilliger Einfälle, sinnvoller Ansichten und flüchtig aufsteigender Empfindungen in der Seele aufging, auf der andern Seite

aber zeigt sich wieder in der Mächtigkeit des Verlangens nach Vergeistigung dieser Stimmungen und Eindrücke ein helleres Aufstreben zu der Idee, ohne sich doch schon in ihr festhalten zu können, und ein tieferes in sich Gehen des Gefühls, getragen von einem mächtigen Willen, in sich zu erstarken, und sich so geistiger zu fassen. Aber es ist dieser Wille noch immer in seiner Eigenheit stehend, und von der Eigenthümlichkeit der Gefühlsstimmung noch zu fest gehalten, als daß durch ihn jenes unruhige in sich Aufstreben des Humors, und jenes noch in sich selbst Suchen in der Vorstellung wie in der Empfindung, was ihn begleitet, aufgehoben würde; und selbst wenn der Wille sich erhebt zu dem Ideal, und das Herabsteigen des Ideals den Humor verklärt, bleibt diese Richtung des Wollens, und jene subjective Haltung der Stimmung des Gefühls, in welchem er stets seine Einigung findet, vorherrschend; hört diese Stimmung des Gemüthes aber auf subjectiv zu seyn, und hat der Wille sich zu seiner vollen Freiheit erhoben, dann ist auch derjenige Entwicklungs-Zustand des Geistes aufgehoben, welcher den Humor bedingt, ja selbst wenn der Humor in seinen übrigen subjectiven Momenten noch bestände, würde diese Befreiung des Willens von sich selbst die Zustände desselben hemmen, lösen und zu etwas anderem gestalten. Jenes Einspielen des Ideals aber in den Humor, welches denselben verklärt, ohne die Eigenthümlichkeit humoristischer Stimmung und die Besonderung des Willens darin völlig aufzuheben, und umgekehrt jenes Aufstreben dieser Stimmungen zum Ideal giebt eben dem Humor jenen Reiz subjectiver Schönheit, der das Humoristische so anziehend zu machen vermag; und das Hinstreben desselben zur Entfaltung der Idee, so fern es getragen wird von jenem Aufblick zu dem Ideal, macht das Humoristische zu einer interessanten und geistreichen Erscheinung auf dem Gebiete des Geistes; während es ohne diese Bewegung im Ideal bizarr, barok, zerrissen und launenhaft erscheint, also den Ausdruck der Schönheit somit völlig aufgiebt.—Daß aber auch das Naive nur eine subjective Erscheinung des Schönen zu seyn vermöge, ergiebt sich daraus, daß gerade das Naive in

seinem jugendfrischen lebendigen Aufstreben aus der subjectiven Beschränktheit, — die aber hier aus natürlicher Unkenntniß der Schranken zur Unbefangenheit wird, — in eine allgemeinere Form des Daseyns und seines Bewußtseyns überzugehn, ohne doch die dazu gehörige Entwickelung und Reife des Innern erlangt zu haben, immer über sich selbst hinauseilt, aber dadurch desto mehr in jene subjective Haltung zurückfällt, der es zu entgehen versucht, und so zwar in das objective und absolute Leben sinnvoll hinüber spielt, aber immer wieder nur seine Eigenheit findet und festhält; und indem es ergriffen von der freien Beweglichkeit des Ideals nur desto inniger und lebendiger zwischen diesem Gegensatze hin und her spielt, und sich in den regen Wechselbeziehungen seines Urtheils tiefer und vielseitiger entfaltet, hingeleitet zu einer die Wirklichkeit überbietenden Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Vorstellungen durch die hehre Bildlichkeit, welche dem Ideale beiwohnt, gewinnt es die eigenste Lieblichkeit und Schönheit; indem es gerade in seiner Eigenthümlichkeit, welche durchaus subjectiv war, sich in dem Ideal nur desto freier und fröhlicher entfaltete, und so von ihm durchdrungen erst zur völligen Freiheit seines eigensten Wesens zu gelangen im Stande ist. — Eben so ist auch das Sentimentale, wenn es aus dem in sich selbst hintreibenden Spiel der Rührungen und Erregungen des Gefühls durch das Einstrahlen des Ideals verklärt wird, erst des Ausdrucks der Schönheit fähig, indem es in seiner bewegteren aber klar gewordenen Theilnahme und in den Bewegungen der Zuneigung zur Herzlichkeit, Innigkeit ja auch zum Zartgefühle sich hindurchbildet, und in seiner Selbstüberwindung selbst ein Rührendes wird, so wie in seiner innersten Stimmung zur Sinnigkeit sich entfaltet; aber es bleibt ihm immer noch jene subjective Richtung, in welcher das Gefühl sich selbst genügt, denn es empfängt in dieser Stimmung eben so sehr, als es giebt, und vermag ein anderes, ja selbst das Ideal, immer doch nur in seiner eigenen Seeligkeit oder seinem eigenen Schmerz, obwohl in milder gemessener Form, festzuhalten und in sich zu bewegen. Diesen Eindruck bietet es noch in allen seinen Erscheinungen dar.

So ist auch die Ironie überhaupt, wie ins Besondere noch als der Unmuth auf dem Gebiete des Schönen eine nur subjective Erscheinung. Denn über das sich geltend Machen des Nichtigen und Leeren erhebt sie sich zwar in ihrer Mißbilligung desselben, wie schon gezeigt, zu der Idee, und vernichtet jenes Hohle und Leere, sich in der Sphäre der Gedankenvermittelung feststellend, indem dasselbe durch scheinbare Anerkennung und immanente Fortbewegung innerhalb seiner Consequenzen zu seinem eigenen Widerspruch und zu seiner eigegenen Zerstörung gebracht wird, — aber es bleibt immer jene Stimmung als etwas in sich Subjectives dabei vorwaltend, und so war auch die Richtung der Ironie in so fern zunächst eine persönliche in sich, wie auch auf das Persönliche sich gegenüber fortgehend; und nur durch den begleitenden Eindruck des Ideals verklärt, ward der Unmuth zum edlen Unwillen, bewegte sich die Idee mit Kühnheit und Freiheit dabei hin und her, ward das Gefühl von seiner Befangenheit befreit, und es wurde so jede Bewegung der Ironie durch das Urbild ewiger Freiheit und Vollendung des Daseyns geläutert und gehoben. Aber das Subjective derselben wird dadurch nicht hinweggenommen, sondern nur von seinen Beschränkungen und seiner Einseitigkeit frei, und so bleibt auch der Ausdruck ihrer Schöne durchaus nur ein subjectiver, obgleich auch in dieser Form zugleich einer hohen künstlerischen Durchbildung fähig, weil so nur die Reize von Verstand, Geist und Gemüth darein einspielen können.

Bei der näheren Bestimmung des Schönen haben ferner auch die Anmuth und Würde eine bestimmte Geltung, in der sie anzuerkennen sind; aber wenn auch dieselben durchaus zu dem Kreise des Schönen gehören, und in so fern auch in ihrer Erscheinung einen bestimmten Gegensatz des Schönen rechtfertigen, so ist es doch keineswegs etwas Objectives, und wenn man auch von ihrem Gegensatz hinwegsehen wollte, Allgemeines, was ihnen diese Geltung giebt, vielmehr ist es ebenfalls wieder der subjective Standpunkt, unter welchem hier das Schöne erscheint. Denn wenn selbst die Würde in der äußerlicheren Bedeutung gefaßt werden sollte,

an welche aber dabei gewiß nicht leicht gedacht werden wird, daß sie lediglich die äußere Stellung im Staate und deren Befugniß bezeichnete, so möchte auch so kaum, wenn dieses Verhältniß des Lebens unter dem Standpunkt des Schönen gefaßt werden sollte, etwas anderes zu denken seyn, als die höhere Geltung, welche die Persönlichkeit sich darin giebt, nicht aber umgekehrt diejenige, welche die Gesammtheit anderer darin verleiht; denn theils vermag die Würde nur erst dadurch, daß sie auch wirklich bekleidet wird, ihre volle Gestalt zu gewinnen, und so in einer bestimmten Schöne zu erscheinen, theils wäre aber auch dann, wenn man allein ihre objective Geltung durch das Urtheil und die Bestimmung anderer betrachtete, das Schöne selbst nur ein unwesentliches und blos begleitendes Merkmal derselben, was nur selten sich an ihr finden, und noch seltener in ihre ursprüngliche Fassung mit aufgenommen werden möchte. Bei der Betrachtung des Schönen hat daher die Würde nur als aus der Persönlichkeit dessen, an dem sie sich zeigt, herausgebildete Form der Erscheinung ihre Bedeutung, und es ist so der eigene, oder doch ein angeeigneter Werth, welcher in der Würde sich Geltung schafft, und bestimmte Gestalt gewinnt, und somit ein subjectives Verhältniß des Bewußtseyns darstellt; denn ohne ein bestimmtes Selbstbewußtseyn jenes Werthes vermag auch die Würde sich nicht als solche darzustellen. Es liegt aber in der Würde in diesem Sinne genommen, zugleich ein sich Erheben über die gemeine Wirklichkeit und das alltägliche Treiben des Daseyns zu einem Gebiet der Dinge und Verhältnisse, in welchem sich die überlegene Macht des Willens und der Idee, und überhaupt jede geistige Ueberlegenheit der Kraft offenbar macht; es wird jedoch dieser Aufschwung des Geistes selbst nicht ohne Anstrengung vollzogen, und weckt in so fern und zugleich durch den Gegensatz des Hohen und Niederen, innerhalb dessen er sich entfaltet, das Bewußtseyn eigner überlegener Kraft; geistige Erhebung und Mächtigkeit der Kraft dies sind auch die beiden Hebel, welche zur bestimmteren Darstellung der Würde hintreiben, indem durch solche Geltendmachung das Niedere noch mehr hinabgedrängt, und das Hohe noch mehr empor-

gehoben wird. Es erlangt aber die Würde den Ausdruck ihrer Schönheit nur durch das Ergriffenwerden von dem Ideal und durch das Aufstreben zu ihm; denn theils ist es gerade alles geistig Hohe, was in dem Ideal seine freieste und vollendetste Darstellung gewinnt, und so auch jeden Aufschwung des Geistes noch mächtiger erhebt, theils ist es aber auch das Entbinden von der Last und der Starrheit der Schwere, was dem Ideal so wesentlich beiwohnt, und was das Erscheinen der Würde so sehr bedarf, um ihre eigene Mächtigkeit nicht als zu erzwungen und mühsam abgerungen aufzuzeigen; wie dies bei der Würde leicht möglich ist, da der noch in Aeußerlichkeit gebundene Geist oft nur mit ernster Anstrengung sich über das Gebiet der gemeinen Wirklichkeit erhebt, so wie selbst noch der Herkules der Mythe die Last des Atlas nur mühsamer auf sich nimmt. Aber immer bleibt der Standpunkt der Würde dabei ein subjectiver, wofern nicht eine tiefere Entwickelung des Geistes jenen schrofen Gegensatz zwischen dem Hohen und Niederen umwandelt und in sich aufnimmt, wo dann aber auch zugleich die Erscheinung der Würde verschwindet, wie wir wohl im menschlichen Leben so wie überhaupt in einem abhängigen Daseyn des Geistes auch das Daseyn der Würde anerkennen, aber in dem göttlichen Seyn nie. Selbst auf demjenigen Standpunkte des Daseyns, wo es die sittliche Würde ist, welche der Mensch geltend macht, oder auch die Würde großer Ideen, — Zustände, in welchen der Mensch schon so vieles von seiner Eigenheit, Starrheit und Einseitigkeit überwunden haben muß, um auch die Würde würdig zu bekunden, ja wo er schon von der allgemeinen Macht der Idee über sich selbst emporgehoben wird, — bleibt immer das Bewußtseyn der Würde, so lange es noch besteht, zugleich Bewußtseyn seiner selbst in ihr, denn er nimmt nur Theil an der Macht der Idee, nicht aber ergiebt er sich ihr, er wird mehr noch ergriffen von dem Glanz und der Herrschaft derselben, als von ihrer Wahrheit und Wesenheit durchdrungen; und so ist sie ihm gegenüber mit aller Hoheit, die er darin erkennt, noch etwas Aeußeres, in das er hineingeht, um sich in ihrer Herrschaft zu sonnen, und mit ihr Herrschaft zu üben, wie frei und vielseitig entbunden er

auch in dem Ideal schon dasteht, und somit dieser Richtung seines Wesen verklärte Gestaltung leiht. Daher gewinnt aber auch die Würde nur erst dann den vollen Ausdruck der Schönheit, wenn jene Eigenheit und jenes Wohlgefallen an ihr und an den einzelnen Momenten ihrer Erscheinung durch ethische Ueberwindung und Läuterung im Ideal so vergeistigt worden ist, daß sie die Würde mehr wie eine Nothwendigkeit zur Bezähmung und Niederhaltung des Gemeinen, denn als den Glanz eigener Geltung zur Anschauung bringt, oder auch so schon in die Macht der Idee eingeht, daß sie von ihr ergriffen mehr sie ehrt als sich selbst; und das ist auch derjenige Standpunkt derselbe, wo wir ihrer Schöne so gern die volle Huldigung weihn. Je mehr hingegen das Bewußtseyn der eigenen Persönlichkeit nnd das Wohlgefallen an dem Scheinen der Würde überwiegt, jemehr es der eigenen Natur noch Anstrengung ist die Würde würdig zu tragen, desto mehr wird diese auch selbst als Moment des Schönen herabgesetzt, und artet sogar in ihr eigenes Zerrbild aus; so gewahren wir schon in dem Gravitätischen etwas der wahren Würde Widerstrebendes und Unschönes, nämlich eben jenes von dem Gefühl und dem Bewußtseyn der Würde noch Beschwert seyn, wodurch sie noch zu sehr in der Ichheit und Aeußerlichkeit einherschreitet; denn das besondere noch niederbeugende Gewicht und der lastende Nachdruck, mit welchem die Würde zur Schau gestellt wird, ist das wesentlichste Merkmal der Gravität. So ist auch das Pathetische, als der gemessene Nachdruck in dem Hervorheben leidenschaftlicher Gemüthsstimmungen nicht selten mie einem besondern Ausdruck der Würde vereinigt, weil auch in der Leidenschaft auf die es hindeutet, ein erhöhtes Selbstgefühl und ein besonderer Aufschwung der inneren Kraft zu Tage tritt, und es nimmt daher in der Gemessenheit seiner Erscheinung, und bei jener subjectiven Richtung seiner Kraft, aus den Momenten der Würde leicht und natürlich dasjenige auf, was es als eine Erscheinung auf dem Gebiete des Schönen geltend zu machen vermag; aber wenn auch noch nicht durch übertriebene Leidenschaftlichkeit oder zu gravitätisch abgemessener Haltung zum falschen Pathos, und mithin in ein

Zerrbild der Würde ausgeartet, hat es doch auch in jeder Gemessenheit schon unter dem Standpunkt der Würde festgehalten, zu viel mit sich selbst in Widerspruch stehende Bindung und Erregung zugleich, daß es den Ausdruck der Würde mehr oder minder als steif und schwerfällig, ja selbst gesucht und schwülstig hervortreten läßt, wenn die Leidenschaftlichkeit der Stimmung oder das Pathos zu sehr dem Gesetz der Würde unterworfen werden soll. Noch mehr aber verzerrt und entstellt die Affectation das Erscheinen der Würde zu etwas Widrigen und Häßlichen. Denn indem die Affectation nicht blos in ihrer Selbstgefälligkeit dasjenige übertrieben darstellt, was sie zu ihrer Geltung schon besitzt, sondern zugleich Vorzüge als ihr eigen darzustellen strebt, welche ihr nicht zustehen, so tritt sie in dem Gebiet des Schönen zugleich als die Heuchelei desselben auf, und besonders ist es die Würde, welche sie so in Affection nimmt und deren Schein sie sich giebt, weil sich unter dem kräftigeren Ausdruck von deren Hervortreten das Unwahre und Täuschende der Erscheinung leichter verbirgt, und bei dem Imponirenden, welches die Würde mit sich vereinigt, das allzustarke Auftragen des eigenen Werthes weniger auffallend und unnatürlich wird; so wie sie eben deswegen überhaupt nur solche Momente des Schönen erfaßt, wo es in der Bewegung und in größerer Erregung erscheint, oder wo die Ruhe nur scheinbar, und vielmehr blos ein Ansichhalten der Kraft und der Erregung ist; eben weil in dem Streben nach Uebertreibung, was sich in der Affectation ausspricht, immer selbst schon eine unruhige und aufgeregte Kraft zu Grunde liegt. — Wenn hier überall auch noch in den Zerrbildern der Würde das stärkere Hervortreten einer vielseitig nach Geltung strebenden Kraft sich kund giebt, so verhält sich dies gerade umgekehrt mit der Anmuth, in welcher vielmehr eine liebliche Ruhe, Milde und Einfachheit in den Kraftentwickelungen eines, wie wohl selbst schon mannigfach rege gewordenen Lebens ganz unverkennbar sind. Denn fassen wir die Anmuth nach ihren Eigenschaften noch bestimmter auf, so ergiebt sich als das Wesen derselben eine rege Beweglichkeit des Gemüths, so wie eine große Innigkeit und ungetrübte Heiterkeit dessel-

den, welche sich jener Beweglichkeit verbindet, und sie vergeistigter einigt; dabei ein stilles Hinwenden zu dem Ideal, und ein heimisch Seyn in demselben unbewußt und ungesucht als aus lieber Gewohnheit der Natur; so erscheint die Anmuth wie der holde Traum eines Genius, zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit der Dinge lieblich hin und her spielend, und sie sinnig und bedeutungsvoll verknüpfend, ohne es selbst zu ahnen; das Leben der Wirklichkeit ladet und lockt zur frohen Beweglichkeit hin, das Ideal winkt noch seine heiter verklärte Ruhe herab, und zieht das Gemüth zu ihr hin, wenn es zu sehr nach Außen enteilt; und so bilden sich in dem noch harmlosen und von Liebe und Wohlwollen erfüllten Gemüthe die verschiedenen Gestalten der Anmuth; denn bald ist es der heiter verklärte Muthwille, welcher in seinem erregteren Streben nach Außen die Anmuth bekundet, bald ist es der stillere Reiz des Naiven, welcher aus ihm spricht, bald der Reigen der Grazien, welcher sich darin offenbar macht, aber nirgends ist die Anmuth ohne den Frohsinn, nirgends ohne das Streben das innere Leben des Gemüthes vielseitig zu gestalten und zu entwickeln; jedoch mit sich selbst noch zu sehr geeinigt und in sich allein noch zu glücklich, empfängt sie von dem Ideal im sinnigen Wechselspiel desselben Schöne um Schöne; aber immer noch ergriffen und gehalten von der besondern Stimmung des Gemüthes kann das Erscheinen des Schönen als Anmuth stets nur ein subjectives seyn, wie frei und beweglich in ihrer Verklärung auch die Stimmung darin aufgeht. Daher ist sie auch sich selbst nicht blos die Freudigkeit eines gehobenen Muthes, sondern sie weckt auch den Muth und die Lust zu ihr, wo sie sich zeigt, und wird so zur reizenden und anlockenden Erscheinung des Lebens theilzunehmen an dem holden lieblichen Spiele ihres Daseyns. Aus jener Innigkeit und stillen Empfänglichkeit für das Ideal ist die Anmuth in allen ihren Gestaltungen zugleich einer tieferen Durchdringung von demselben fähig, als es bei der Würde der Fall ist, und erhebt sich so über den Gegensatz, der auf gewisse Weise unter ihnen statt findet; aber die Würde selbst wieder in ihrer wesentlichsten und vollkommensten Verbindung mit dem

Ideal genommen, läßt sich auch dieser Gegensatz mit größerer Bestimmtheit feststellen. Nämlich zunächst ist schon die Richtung selbst, in der sie zu dem Ideal stehen, eine gerade entgegengesetzte; denn da die Bewegung zu dem Ideal, wie schon die Bewegung zum Absoluten, eine zwiefache seyn kann, wie bereits früher gezeigt, die eine es als den innersten Grund des Daseyns findend durch das Eingehen in sich selbst, die andere es als den höchsten Grund der Dinge erkennend durch das sich Erheben zu demselben als der von Außen her geschauten ursprünglichen Macht, welche über allem waltet, und wodurch alles besteht, — so ist schon hier ein Gegensatz zwischen der Anmuth und Würde hingestellt, indem die Würde das Ideal auf die letztere Art außer sich d. h. hier über sich hinausgehend aufnimmt, und so sich zu ihm erhebt und dazu aufsteigt, während umgekehrt die Anmuth das Ideal durch die Verinnigung seiner selbst und durch die stille und verschwiegene Einkehr in sich wahrnimmt, und sich ihm einigt; und diese Doppelrichtung bezeichnet auch zugleich den Gegensatz der Kraft, der in beiden waltet, denn die Würde ist voll mächtig aufstrebender, ja selbst überarbeiteter Kraft das Ideal und seine eigene Herrschaft nach außen zur Schau zu tragen und zur Geltung zu bringen; dagegen die Anmuth ist anspruchslos, still und friedlich in den Aeußerungen ihrer Kraft; ihr Streben erscheint mehr als leichtes natürliches Spiel und ungesuchte Tändelei, denn als bewußte Mächtigkeit in der Kraft, und das Ideal leuchtet aus ihr lieblich hervor, ohne daß sie es nur will und weiß, und ohne daß sie auch nur von ferne danach strebt, daß sie andere beherrsche, kaum daß sie andere beglücke. Wegen dieses Gegensatzes, der sich auch in der Entgegensetzung der Geschlechter und Alter der Menschen auf besondere Weise ausspricht, ist die Würde mehr Ausdruck des männlichen und gereifteren Lebens, eben weil dies mehr Völligkeit und Durchbildung der Kraft, so wie eine größere Erhebung in ihr mit einem starkgewordenen Bewußtseyn seiner selbst in sich vereinigt; dagegen die Anmuth ist ganz besonders Ausdruck des weiblichen und des kindlichen Lebens, deswegen weil es gerade die größere Innigkeit und Gemüthlichkeit ist,

das Ungesuchte, Einfache und doch lebendig und sinnig Schaffende, verbunden mit einer unendlich tief und heilig genährten Liebe zu dem Ideal, welche die Beweglichkeit und das freudige Aufstreben der ächt weiblichen Natur und die wahrhafte Kindlichkeit des Lebens adelt und verherrlicht; und wenn auch die Schöpfung der dichterischen Natur in einzelnen Leistungen das Siegel der Anmuth an ihrer Stirn trägt, ja wenn selbst der liebliche Reiz der äußeren Natur, wie in einzelnen Erscheinungen des Frühlings, und besonders in dem Reize der Landschaft, so wie in dem Gesammtausdrucke der Natur uns Anmuth verkündet, so ist es immer noch jenes sinnig und ahnungsreich schaffende Leben, was sich erheitert in dem stillen verklärten Walten des Ideals, und was noch träumerisch süß und fröhlich dahin spielt in der Innigkeit seines Daseyns; nur dort aufleuchtend in den jugendfrohen Genien der Menschheit, hier hervorgehend aus den nach Vergeistigung aufstrebenden Tiefen der im Ideal erwachenden Natur. Tritt die Anmuth aus ihrer Innigkeit mehr heraus, und wendet sie sich den Beziehungen und dem Verkehr der Menschen zu, so muß natürlich jemehr sie dahin strebt, auch etwas Aeußerliches und Fremdartiges in sie hineintreten, und auf sie zurückwirken, auch wenn sie ihr ursprüngliches Wesen und seine Gemüthlichkeit noch keineswegs aufgiebt; aber sie bewahrt sich auch da, eben wegen jener ursprünglichen Innigkeit, noch vielfach die reizenden Züge ihrer Schönheit, obgleich durch jenen Verkehr nothwendig ein stärkeres Selbstbewußtseyn sich herausbildet; so tritt dann auch das Gefühl und die Rücksicht auf das, was sich schickt oder nicht, stärker hervor, und so sehen wir dann sie, als Sittigkeit, in den Formen und Gebräuchen des Lebens das was sich unter allen Verhältnissen als das Rechte und Wohlanständige geziemt, mit Liebe und Innigkeit üben, und als Feinheit des Umgangs aus natürlichem Takt des Gefühls und gebildeter Schärfe des Urtheils überall in dem Benehmen die Sitte vergeistigend, als Artigkeit selbst die zur besonderen Gewohnheit gewordene Sitte auf leicht und gefällige Weise an den Tag legen, und in der Zierlichkeit zwar schon der Aeußer-

lichkeit des Schmuckes zugewendet, aber denselben mit ihrem eigenen Reize verschönend, und in der leichten Beweglichkeit ihres Innern dessen Erscheinung mehr aus sich selbst und noch spielend gestalten; ja noch da wo die Manier als das ewige Einerlei individueller Gewohnheit eines Einzellebens den Ausdruck der Schönheit ganz zu verwischen pflegt, bleibt in der Manierlichkeit als der noch durch Zierlichkeit und Artigkeit gebundenen Manier ein anmuthiger Schatten der Anmuth zurück, und nur erst in der Ziererei geht dieselbe in ihrem eigenen Zerrbild unter, indem sie darin die Innigkeit, Leichtigkeit und Beweglichkeit ihres Wesens in übertriebener selbstgefälliger eigenwilliger Zierlichkeit zur Schau trägt, getrieben von dem steten Verlangen schöner zu seyn und sich schöner zu stellen, als der eigenen Schöne vergönnt ist, und daher eine Heuchelei des Schönen, wie die Affectation; nur jene voll starker mächtiger Bewegungen, ihrem Wesen entsprechend, — diese voll kleiner ja kleinlicher Wendungen in der Schwäche und Aermlichkeit eines sich selbst nüchtern und spitzfindig gewordenen Daseyns. So sehr die Anmuth auf dem Standpunkte subjectiver Schönheit ihre Geltung findet, so wenig gilt dies dagegen von dem Angenehmen, was zuweilen als das Schöne selbst gefaßt worden ist; denn wenn gleich das Angenehme auch in mancher Hinsicht als dasjenige aufgefaßt werden kann, was sich in seiner eigenen Lust als ein Anziehendes darstellt, so ist es doch vielmehr seinem Begriff entsprechend, daß es eine Empfänglichkeit für Lust von Seiten des Betrachtenden und von einem Eindruck Berührten bezeichnet, als daß es eine dergleichen Stimmung schon bei dem einwirkenden Gegenstand voraussetzt, daher ist zwar das Ergriffenwerden von solcher Stimmung ein subjectives, aber keineswegs braucht der Gegenstand selbst, der diesen Eindruck hervorbringt, von einer subjectiven Erregung des Angenehmen in und aus sich selbst ergriffen zu werden; ja es vermag selbst die Unlust von irgend wem, und so auch dasjenige was demselben unangenehm ist, von einem andern mit Wohlgefallen aufgenommen zu werden, und ihm angenehm zu seyn, wie dies zum Beispiel die Schadenfreude beweist; und eben so vermögen

auch Gegenstände, welche in sich keinen Reiz lebendiger Beweglichkeit und die Stimmung der Lust zu erzeugen im Stande sind, wie alles dasjenige, was wir mit dem Ausdruck Sachen bezeichnen, die Lust und das Wohlgefallen dessen, der sie besitzt, oder gebraucht, zu erregen, so fern der Lust sie auch selbst sind; daher ist das Angenehme allerdings etwas Subjectives, aber keineswegs eine subjective Schönheit zu nennen, außer höchstens in solchen Fällen, wo etwa die Anmuth, das Reizende und dergleichen, also Erscheinungen, in denen selbst schon subjective Schönheit enthalten ist, als das Angenehme sich kundgeben, und seine abgesonderte Erregung auf sich selbst beziehn, und in sich aufnehmen lassen, oder auch da, wo das Angenehme mit dem Angenehmen in vergeistigte Wechselbeziehung tritt.

Geht nun weiter das Schöne aus seiner subjectiven Richtung heraus, und in die Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinungen des Daseyns über, sich darin auch als ein Aeußeres und ihnen Gemeinsames für das Bewußtseyn darstellend, so zeigt es sich selbst dann von dem objectiven Standpunkt der Schönheit aus, von dem aus es jedoch ebenfalls wieder in mancherlei Gestaltungen auf solche Weise sich kund giebt. Denn so erblicken wir es bald in der reichen zur Schau Stellung seiner äußerlichen Fülle als die Pracht, bald in der Seltenheit und dem Glanz auszeichnender Aeußerlichkeiten, in die es, wie in ein ganz Zufälliges, übergegangen, als den Schmuck, bald in der besonderen Auswahl mit der es in die Aeußerlichkeit dahingegeben, dennoch dieselbe in Zusammenhang mit seinem Inneren zur Geltung bringt als die Zierde, dann wieder, indem nur einzelne Momente der Schönheit zu einem wohlgefügten gefälligen Ganzen mit der Wirklichkeit vereint sind, als das Hübsche, und in dem Einfachen, leicht Gefügten und dennoch sorgfältig Ueberarbeiteten seiner Aeußerlichkeiten als das Nette, wie in den kleinsten und noch mit ihrer eigenen Gestaltung tändelnden Formen des Daseyns als das Niedliche; indem alle diese Erscheinungen des Schönen nur unter dem objectiven Standpunkt äußerer Verwirklichung der Schönheit ihr Daseyn erhalten. Aber so sehr sie auch

in zu große Aeußerlichkeit übergehend, den tieferen Momenten der Schönheit sich selbst entäußern, so sind sie doch nie ganz ohne dieselben; und umgekehrt ist es wieder das innige Festhalten jener Momente, und das mächtigere Durchgebildet werden von ihnen, was jenen Erscheinungen einen höheren Ausdruck der Schönheit zu verleihen vermag; und in solcher Geltung des Schönen ist es immer auch wieder das Ideal selbst, welches sich als das Schöne darin spiegelt, und sie inniger durchbildend auch zu höherer Schönheit erhebt. Denn wenn auch in der Aeußerlichkeit der Erscheinungen des Schönen das Ideal nicht selten von der äußeren Wirklichkeit bezwungen, und in untergeordnete Momente zerlegt erscheint, so ist doch überall da, wo der Ausdruck jener objectiven Schönheit ein mächtigerer wird, dies nur durch die Mächtigkeit des Ideals selbst möglich. So überladet sich wohl der Wilde noch ganz in der rohen Aeußerlichkeit der Natur befangen, vor seinem Stamme mit einer Menge von äußeren Zierrathen als Gegenständen eines für ihn gewählten Schmucks, die ihm in der Meinung seines Gleichen besonders auszeichnen und verschönern, während das in Gesittung und geistiger Durchbildung emporgereifte Volk auch den höheren Ausdruck der Geistigkeit und Feinheit in die Erscheinungen des Schmuckes und in die Schaustellung dessen, was als Pracht gelten soll, jeder Zeit zu legen gewohnt ist; und noch mehr muß der der Prunk als die auf den besonderen Eindruck tieferer Anerkennung berechnete Prachtfülle jenes Merkmal geistig reiferer Durchbildung an sich tragen, wenn er nicht augenblicklich zu einem eitlen und leeren Gepränge herabsinken soll; und so ist es überall der Ausdruck einer höheren Schöne, welcher hier alle diese objectiven Erscheinungen der Schönheit wieder veredelt; und je freier das Ideal einzuspielen vermag, desto mehr muß auch jene Schöne sich in sich selbst verklären. Es wirkt aber das Ideal bei der Durchbildung aller jener objectiven Erscheinungen der Schönheit für jede insbesondere so ein, daß es sich den bildungsfähigsten Momenten der äußeren Wirklichkeit, in die das Ideal hier selbst in seiner Aeußerlichkeit übergeht, am innigsten einigt, und sie so zu sich erhebt.

So ist es bei dem Schmuck das Glänzende, in welchem sich das Ideal in seiner Wesenheit besonders offenbar macht; denn da das Licht selbst eines höhern Ausdrucks des Ideals fähig ist, und dieses in sich inniger aufnimmt, ja da das Ideal in einem höheren und verklärteren Lichte seine Bildlichkeit darstellt, in ihm selbst erglänzt, und von seinem Glanze umhüllt wird, so bietet sich überall da, wo das Licht inniger und mächtiger (in intensiverer Lichtstärke) aufglänzt, die Anregung und Hinweisung zu dem Ideal; deshalb wird auch das Geschmeide außer dem Werth, den es durch die größere Seltenheit der Stoffe erhält, gerade aus denjenigen Stoffen gebildet und hervorgearbeitet, welche der reinsten Spiegelung und einer höhern Verinnigung (Intensität) des Lichtes fähig sind; und wenn es als Schmuck die menschliche Gestalt umgiebt, wenn es in dem Diadem und Goldreifen der Herrschenden noch eine tiefere Bedeutung erhält, so ist es eben darum, weil es so der höheren Erscheinung im Ideal noch näher gebracht wird, und wie das Ideal in seiner Urschöne, das fürstliche Haupt des Märtyrer und Helden in ewiger Hoheit mit der Strahlenkrone des Sieges und mit dem Sternenkranze der Wahrheit umhüllt, so ist diese Zierde der so verklärten Gestalten das Urbild jenes Glanzes, und das leuchtende Vorbild, wodurch es nur erst wie der Schmuck überhaupt seine tiefere Weise erhält; so wird auch das schmückende Gewand nicht blos durch die Feinheit und Seltenheit seines Stoffs zur besonderen Zierde, sondern vorzüglich durch den, dem Ausdruck der lebendigen Gestalt selbst entsprechenden, Schmelz seiner Farben, so daß die Nothwendigkeit des Gewandes zur farbigen Lichthülle wird, in der das Schwere und Düstere des äußern Stoffs in der Aeußerlichkeit, von der er abhängig wird, zur vergeistigten Gestalt aufsteigt; und es tritt jener Reiz immer mehr hervor, jemehr es der Widerschein der ideal umhüllten Gestalt wird, welche sich in ihrer vollen Verklärung durch die Beschattung in ihrem eigenen Lichte das hüllende Gewand giebt; aber eben darum muß, wie das Ideal sich den eigensten Schmuck und die eigenste Umhüllung giebt, und so in ihrer größten Aeußerlichkeit noch sich

selbst treu bleibt, auch der äußerlichste Schmuck der irdischen Gestalt, wenngleich als ein Fremdes zu der Gestalt hinzukommend, ihr doch ein übereinstimmender, ihrer Eigenthümlichkeit angemessener und derselben zusagender seyn, wenn er zur wahren Zierde gereichen soll; ein durch das Licht und den Geist überwundener und in sich veredelter äußerer Stoff, aber doch immer ein äußerer, also auch ein den Gesetzen und Verhältnissen der Aeußerlichkeit nie ganz zu entrückender Stoff; wie viel aber durch die sinnige Auswahl des Entsprechenden und durch das feine Vergeistigen des Schmuckes derselbe zur wahren Zierde zu werden vermag, das zeigen so oft im menschlichen Leben die Frauen, welche ganz besonders als Pflegerinnen des Schönen auch den äußerlichsten Schmuck noch zu verschönen geneigt sind. Doch wie sehr auch dagegen der Schmuck durch die Entfremdung von dem Ideal in sich selbst zerfalle und ein nichtiges werde, sehen wir da, wo wie in in dem Putz der Gewänder sein Wesen nur in die Mannigfaltigkeit, das Bunte, Abwechselnde und die Ueberladung seiner selbst gesetzt wird, denn jede Spur der Schöne erlöscht auf solche Weise, und der Schmuck wird so endlich zu seinem eigenen Zerrbild umgestaltet, wie wir dies häufig nicht blos in der Geschmacklosigkeit Einzelner, sondern sogar in dem launigen Wechsel der Moden gewahren; umgekehrt gewinnt jede Erscheinung des Schmuckes eine höhere Geltung bei Völkern, in welchen die Elemente des Ideals als — kühne Freiheitslust und persönliche Unabhängigkeit, ein geistig reges, in Dichtung und That schöpferisches Aufstreben der Bewegungen des Lebens und der Glanz und die Herrlichkeit der äußeren Natur in seine Entwickelung mächtig eingreifen; wie dies einzelne Völker des Südens, namentlich auch des südlichen Orients, so wie vorherrschend die Gebirgsvölker noch ganz besonders nachweisen. — Auch bei der Pracht ist es zunächst der Glanz, in welchem sich der Ausdruck des Ideals offenbar macht, allein da in der Pracht zugleich eine Fülle und Häufung objectiver Schöne sich kund giebt, so tritt hier, weil die Fülle und Mannigfaltigkeit des Glanzes eher zur Blendung als zur freien Beschauung des Schönen hinführen würde, zugleich noch

ein tieferes Element des Ideals in Wirksamkeit, nämlich die Mächtigkeit seines Gestaltens, welche von dem Absoluten ausgeht, und dies ist es was als der unendliche und unerschöpfliche Grund des Ideals, auch in das Erscheinen der Pracht eingehen muß, um sie ganz im Ideal zu gestalten; das Erglänzen der Pracht muß zu dem Umfange seiner Strahlung und zu dem äußeren Werth seiner Schaustellung, das ist zu seiner äußern Mächtigkeit zugleich einen tieferen Gehalt derselben hinzuthun, welcher in dem Eindruck einer Fülle liegt, die als unerschöpflich in ihrer Kräftigkeit auf der Fülle des Absoluten beruht; dadurch wird etwas schöpferisch Reiches und Lebendiges in das Hervortreten der Pracht gelegt, und doch auch zugleich eine Beruhigung, die dieselbe als sich selbst genug erscheinen läßt; und in solcher Beziehung ist es eben, daß sich hier das Ideal, zur größten Aeußerlichkeit gelangt, nur desto tiefer wieder zu seiner Urstellung zu dem Absoluten zurückwendet, um auch der größten Aeußerlichkeit mächtig zu werden, so wie es auch der Ausdruck der Nothwendigkeit ist, welcher jeder Prachterscheinung einen höheren Reiz leiht; und so offenbart sich auch da, wo wir in der Aeußerlichkeit der Natur noch das Erscheinen der Pracht anerkennen, und wäre es nur in dem Prachtgefunkel eines einzigen Thautropfens, Fülle und Glanz der Erscheinung mit dem Ausdruck absoluter Macht und Nothwendigkeit verbunden, als dasjenige, worin das Bild der Pracht sich kund giebt, und zugleich wieder in der vielseitigen Durchdringung dieser Elemente, so wie der Unerschöpflichkeit, mit der sie die äußere Wirklichkeit überbietet, und zu freierer Gestalt bringt, sie selbst als eine Erscheinung, in welcher die Natur in ihrer Aeußerlichkeit wieder aufsteigt in das Ideal. Aber es hat jenes Aufsteigen noch den Ausdruck des Ernstes, eben weil die äußere Wirklichkeit in ihrem Aufstreben zu dem Absoluten und seiner Fülle die eigene Nothwendigkeitsschwere nur mühsam überwindet. Noch mehr hat aber den Ausdruck des Ernstes das Feierliche, in welchem sich die Würde als objective Schönheit darstellt; Ruhe, feste Haltung, Geltung durch gemeinsamen Werth, und dennoch Erhoben seyn über das Gemeine und Alltägliche des Daseyns, verbunden mit der

Hinneigung zu der Macht der Idee, und dieses festliche Schweigen und stille Vernehmen wieder, belebt durch die Klarheit des Ideals, welche die Hoheit und Würde der Idee selbst zur freieren Geltung bringt, dies sind die Merkmale, nach welchen das Feierliche in die Aeußerlichkeit herübertritt, und darin als ein gemeinsames erscheint; je mehr es aber durchstrahlt wird von dem Ideal, desto mehr offenbart es seine Schöne in festlicher Weihe, dagegen ohne das Ideal wird das Feierliche steif, kalt, abstoßend und niederdrückend, und selbst die Macht der Idee erstarrt in jener Ruhe; und indem so alles Leben und alle tiefere Bedeutung desselben aufhört, geht es, sich selbst ein ganz Aeußerliches, in nichtiger hohler Förmlichkeit unter, zum Zerrbild seiner eigenen Schöne geworden. — Feierlichkeit und Pracht mit dem Gehalt ihrer Schönheit in die Bewegung übergehend bilden den Pomp, eine Erscheinung der äußeren Schönheit, welche zugleich das freie Bewußtseyn einer Gesammtheit, und die bestimmte Absicht, durch sich selbst einem besonders festlichen Ereignisse höhere Geltung zu geben, in sich aufnimmt, und so als besondere Zweckmäßigkeit erscheint, und in seiner Bewegung die volle Entwickelung eines gemeinsamen Willens zur Anerkennung bringt. So gewahren wir den Pomp in dem äußern gemeinsamen Zusammenwirken der Menschen zu einem Ziele als diejenige Erscheinung des menschlichen Daseyns, welche diese Entwickelung menschlicher Gesammtkraft in ihrer Mächtigkeit zur vollen Gestalt bringt; gebieterische Haltung, Glanz und Fülle, ernst vorschreitende abgemessene Bewegung, festes Gleichgewicht in Ruhe und Bewegung, und die unverwandte Richtung zum Ziel sind hier die wesentlichen Merkmale, welche den Pomp bezeichnen; so spricht er sich aus, wenn die Schaaren der Feldschlacht ihren Siegestag ehren, oder das Volk seinem vielgefeierten Fürsten entgegenwallt, oder wenn die Festschaar der Gläubigen mit heiligem Opfer des Dankes zum Hause des Herrn zieht, eben so in dem Gesang und Reigen der Festchöre; denn auch die Fülle mächtig aufrauschender Harmonien vermag in der kühnen Fortbewegung ihrer Töne den Ausdruck des Pompes zu bewahren; und wenn selbst das

Hervortreten des Einzelnen in seinem Gegensatz gegen die Massen die Erscheinung des Pompes hervorzurufen im Stande ist, so geschieht dies doch nur in so fern er Träger und Stellvertreter einer Gesammtheit ist, die sich in ihm festlich verherrlicht, und auch wohl in der massenhaften Erscheinung des Pompes mit ihm in Wechselbeziehung tritt. Wie sehr aber der Einzelne mit der Gesammtheit in rege und lebendige Wechselberührung trete, kann uns die Festrede beweisen, in so fern sie nämlich wie z. B. der Panegyricus der Alten die Fülle und Bedeutung des Ehrentages zu einem feierlich ehrenden Gesammtbewußtseyn in dem Glanze und der hohen Gewalt der Beredsamkeit erhebt. Es empfängt aber der Pomp alle Schöne, die ihn festlich schmückt, nicht nur aus denjenigen Momenten des Ideals, welche sich schon in der Pracht und Feierlichkeit enthüllten, sondern es tritt theils in dem Bewußtwerden der idealen Hoheit, welche das festliche Ereigniß verherrlicht, ein neuer Glanz desselben hinzu, der auf die Feier zurückwirkt; theils auch zeigt sich in dem rhythmischen Aufschwung eines Gesammtwillens, welcher sich in dem Pomp zur Anschauung brachte, und in seinem Aufstreben in festlich verklärter That dem Ereigniß begegnet, ein neues und gesteigertes Moment des Ideals, welches den Pomp in seiner Schöne wesentlich von den früher erwähnten objectiven Erscheinungen des Schönen unterscheidet und abgränzt. Auch hier, wenn das Ideal entweicht, zerfällt der Pomp in sich selbst, und wie er in dem überladenen Schmuck besonders der Rede zum hohlen Pompast herabsinkt, so wird er in der sich selbst ganz äußerlich gewordenen That, indem auch die Zweckmäßigkeit derselben verloren geht, zur bloßen Effectmacherei, ein Zerrbild des Pompes, was besonders die scenischen Darstellungen desselben so oft darbieten. — Unter den übrigen bereits erwähnten objectiven Gestaltungen des Schönen, nämlich dem Niedlichen, Hübschen und Netten ist gerade das erstere einer größeren Durchbildung des Ideals fähig, während das letztere seine Spur nur wenig hervortreten läßt, und so an dem Ausdruck des Schönen einen nur sehr oberflächlichen Antheil hat. Denn was das Niedliche betrifft,

so bietet gerade das Innige der Beziehungen zu sich, in denen hier das Kleine hervortritt, so wie das tändelnde Spiel der Gestaltung, in welchem es noch mit sich selbst beschäftigt ist, und auf der anderen Seite wieder das schützende Wohlwollen, auf das seine Entwickelung Anspruch macht, und in der es nur gedeiht, eine so nahe Berührung dem Ideal, daß es in diesem innigen Spiele des Kleinen nur das Wiegenspiel seiner eigenen Entstehung wiederfindet, und in ihm die Anfänge seines eigenen schöpferischen Liebesspieles mit der Idee und mit dem Absoluten zur äußeren Wirklichkeit bringt. Dagegen das Nette läßt nur noch den Glanz des Ideals in der Reinheit und dem Gleichmaaß, — so wie das schöpferische Leben desselben in der Leichtigkeit seiner Beziehungen erscheinen; aber es überwiegt hier zu sehr die Idee, welche zwar in der sinnigen Anordnung und der äußeren Sitte die gemeine Aeußerlichkeit bewältigt, aber auch das Ideal selbst beschränkt, und nur mit Berücksichtigung der besondern äußeren Umstände jedesmal hinzuläßt, und so den freien Aufschwung desselben zurückhält. Anders dagegen verhält es sich mit dem Hübschen; denn wenn das Nette durch einen verständigen ordnenden Sinn angeeignet werden konnte, so ist es hier vielmehr eine Bewegung aus dem Ideal selbst heraus, die aber nicht zur vollen Freiheit gelangen kann, welche das Hübsche gestaltet; daher sehen wir es nur in vereinzelten Zügen erscheinen, die selbst den Charakter hoher Schönheit an sich tragen können, aber das Ganze gelangt nicht zu dieser Durchbildung; aus diesem Gesammtstreben des Ideals, wenn gleich es nicht zur vollen Durchbildung gelangt, erklärt sich aber auch, warum nicht der vereinzelte Zug im scharfen Gegensatz der übrigen Erscheinung und nur isolirt dastehend, den Ausdruck des Hübschen für sich darbietet, sondern, daß sich dabei die Gesammtheit der Erscheinung nicht in ein störendes, vielmehr in ein gefälliges Ganze zusammenfügen muß, und es verhält sich zu dem vollendeten Schönen nur so, daß das Ideal hier in seiner Durchbildung in die äußere Wirklichkeit noch als ein in sich selbst verhülltes erscheint. Wegen diesem inneren Gehalt der Schöne, die nur nicht zur vollen Durchbildung gelangt,

findet das Hübsche seine Verkehrung in den Gegensatz ebenso in dem Häßlichen, wie das Schöne selbst, während das Nette schon in der zu gesteigerten Sorgfalt sich darzustellen, etwas so Kleinliches und Nüchternes erhält, daß sogleich aller Ausdruck der Schönheit völlig verschwindet. Das Kleinliche ist aber noch in seinen Verzerrungen von dem Winzigen bei der Erscheinung des Schönen wohl zu unterscheiden; denn wenn das erstere nur von alle demjenigen gilt, was eigentlich in sich einen größeren Gehalt haben sollte, und nur sich selbst allzusehr beengt, und in beschränkende Beziehungen hingiebt, so gilt das Letztere umgekehrt von demjenigen, was auch in sich selbst noch ein kleines war, und so die Voraussetzung des Beschränkten und in seiner Kraft noch von Natur Unentwickelten hat, indem dabei diese natürliche Befangheit und Geringfügigkeit des Daseyns in zu übertriebener Minderkeit erscheint, als daß es zu freierer Entfaltung aufzustreben vermöchte; dazu sinkt aber auch das Niedliche herab, wenn das schaffende Leben des Ideals in den Entfaltungen des Kleinen keine tiefere Entwickelung zu erzeugen vermag. Ergreift und durchdringt umgekehrt das Ideal eine Kraft, die in sich selbst schon reichen Umfang und Fülle der Entfaltungen vereinigt, und in äußerer Mächtigkeit aufgeht, so entsteht das Herrliche in der objectiven Erscheinung des Schönen, welches mit der Fülle des Lebens und der Thatkraft, so wie mit dem Glanze der Erscheinung ein reges Spiel der Verklärung treibt, und zur äußeren Geltung bringt; daher vermag auch der Schmuck, und insbesondere die Pracht sich zu dem Ausdruck der Herrlichkeit zu erheben, in so fern die Erscheinung derselben als die lebendige Aeußerung, oder als der Widerschein innerer Macht und Fülle in idealer Gestaltung hervortritt. Aber den vollen Gegensatz zu dem Niedlichen bietet erst auf dem Gebiete des Schönen das Erhabene. Denn da in dem Erhabenen ebenfalls wie in dem Niedlichen ein reges Aufstreben der Kraft sich zeigt, nur daß dabei eine schon in den äußeren Entwickelungen gereifte und sie überschreitende Kraft sich ausspricht, während in dem Niedlichen entweder nur die unmündigen Grundkeime der Entwickelung sich kund

geben, wie z. B. in den Erscheinungen des kindlichen Lebens, oder doch wenigstens die Regungen der Kraft sich noch völlig auf das leichte Spiel der gefälligen Gestaltung in der äußeren Wirklichkeit beziehen, so bildet sich innerhalb dieser Regsamkeit der Kraft ein völliger Gegensatz des Schönen nicht blos in so fern aus, als jene Bewegungen des Erhabenen, gegenüber der Kleinheit und Fügsamkeit der Kraft in dem Niedlichen, eine große Fülle und Machtvollkommenheit voraussetzen, was freilich auch den Erscheinungen des Herrlichen zusteht, sondern vielmehr in so fern als theils überhaupt in beiden Erscheinungen eine große Bewegung sich kund giebt, welche in dem Erhabenen zur ruhigen Haltung übergeht, während sie in dem Niedlichen in voller Beweglichkeit dasteht; theils aber auch, und besonders indem sich das Ideal von den zwei entgegengesetzten Gesichtspunkten in beiden entfaltet, nämlich in dem Erhabenen als ein solches welches das Absolute über sich waltend erkennt, dagegen in dem Niedlichen als dasjenige, welches das Absolute als den innersten Grund seines Wesens erblickt. Daher steigt das Erhabene in der Fülle der Kraft empor, indem es sich dem Gewöhnlichen entreißt, und sich zu den Höhen des Ideals aufschwingend, empfängt es so erst seine Beruhigung und seine volle Gestalt; dagegen das Niedliche hält sich in der Sphäre des gewöhnlichen Daseyns fest, indem es dasselbe nur schmückt und verklärt, aus dem kleinsten Punkte die von dem Ideal innigst durchdrungene Kraft in leichtem Spiel entfaltend. Daher ist auch die rhythmische Erscheinung des Niedlichen schnell und leichtgewandt, während die des Erhabenen wie dieses selbst in schwer und ernst gehaltenem Gleichgewicht auf und absteigt. Wegen diesem Ausdruck innerer Kraft und Fülle, welche sich in großer Mächtigkeit und Ueberlegenheit darstellt, so wie wegen dem ernsten Gleichmaaß seiner Erscheinung ist auch ganz besonders Pracht und Feierlichkeit dazu geeignet, den Ausdruck des Erhabenen anzunehmen, aber das Wesen und die Sphäre des Erhabenen wird durch ihr Eingreifen so wenig erschöpft, daß das Erhabene selbst da besteht, wo es der äußeren Wirklichkeit entzogen in der inneren Welt der Gedanken aufgeht, indem

Kraft und Fülle der Idee bewegt und durchdrungen von dem Ideal über den gewöhnlichen Kreis der Vorstellungen sich emporhebt; und auch hier ist es noch der objective Standpunkt, zu welchem das Erhabene sich herüberbildet, indem es nicht die vereinzelte und abgesonderte Beziehung auf das Selbstbewußtseyn ist, welche das Erhabene bekundet, sondern vielmehr daß die Idee, ja selbst noch eine subjective Ansicht, durch die Erhebung zu dem Absoluten in der Kraft, Wahrheit und dem Ideal zu gemeinsamer Geltung aufsteigt, und so in der Rückbeziehung auf das Daseyn zur objectiven Gestalt wird; ja das Absolute selbst vermag den Ausdruck des Erhabenen zu bieten, nicht in so fern es in seiner inneren Selbstständigkeit das ist, was es ist, sondern in sofern es in die Wechselbeziehung des Daseyns aus sich hervorgehend, als dasjenige sich offenbar macht, welches in unendlicher Hoheit und Macht über den Einzelwesen waltet. Auf solche Weise greift auch das Schicksal der Alten in das Leben der Menschen und Götter, aber nicht in so fern es überhaupt als die ewig unbeugsame absolute Macht des Gesetzes dasteht, ist es erhaben, sondern in so fern sich in bestimmten Erscheinungen des Lebens dasselbe in heiliger Fülle, Kraft und kühner Fortbewegung der Dinge in den Wechselbeziehungen mit dem Größten und Kleinsten ebensowohl als höchste Nothwendigkeit, wie in der Offenbarung der Idee und des Wollens als das höchste Princip der Freiheit darthut, und so mit auch die Bewegungen des Ideals aus sich zur äußeren Gestalt bringt. Ohne die Macht des Ideals aber wird das Erhabene durch die Fülle und die Mächtigkeit seiner Kraft, besonders da wo es den Ausdruck des Ueberschwenglichen an sich trägt, in seiner hohen Ueberlegenheit zur drohenden Gestalt, und offenbart sich vielmehr als das Furchtbare, und wenn es dabei selbst der Idee unergründlich und undurchdringlich erscheint, als das Grauenvolle. So bieten selbst äußere Gegenstände der Natur diesen Eindruck dar. Blaue Gebirge, die in dem Glanze von Licht und Duft in die Wolken emporsteigen, gewähren so den Anblick des Erhabenen, denn ihr Riesenbau in seiner Fülle und Kraft, die sich noch ganz besonders in der Mächtigkeit seiner

Anziehungen ausspricht, schmückt sich eben in diesem Widerschein und in diesem Wechselspiel von Licht und Duft mit dem Abglanz des Ideals in seiner irdischen Hülle; nahen wir dagegen den einzelnen Höhen selbst, und verschwindet so jener Abglanz der Fernen, und ist es nun ihre Masse, die uns zu erdrücken scheint, die in steilen Wänden wild und starr emporsteigt, so wird ihr Erscheinen in der Macht der Schwere zur drohenden zürnenden Gestalt, und ihr ernster Anblick furchtbar; häuft sich aber eine wilde Gestaltung nach der andern, sinkt die Tiefe unter uns schwindelnd, und steigt die Klippe immer wilder empor, so daß wir nicht zu ergründen vermögen, ob die Gefahr unabwendbar und unbezwinglich drohe, oder nicht, so erstarrt auch die Idee, und hört auf die Gestalt der Gegend zu begreifen, und so ist es nur Graun und Entsetzen, was uns dabei faßt; ginge aber die Macht des Erhabenen mit aller Kraft und Herrlichkeit der Gegend wieder vorüber, und wäre ihr Glanz und ihre Fülle voll innerer Freiheit und Mächtigkeit eines höheren Bildens, das ächt künstlerische Gemüth vermöchte kaum wohl zu widerstehen, daß es sich nicht hingerissen von der Allgewalt der Erscheinung selbst in den Abgrund hinabstürzte, um das Bild des Erhabenen und seine Fülle und Herrlichkeit in sich zu saugen, und darin aufzugehen in die Hoheit des Absoluten selbst; — so wie der Held, wenn die Trommete der Schlacht zum Kampfe fordert, und die Schaar der Feinde freudig und kühn den Angriff dräut, angelockt von dem Siegesgruß der Macht und dem kühneren Erglänzen der That mit jauchzender Lust mitten in die feindliche Schaar hineinstürmt, hingerissen von der Erhabenheit des Augenblicks und der Herrlichkeit des Ideals, welches ihm in dem hohen Kriegsmuth und der ungestümeren Haltung der Feinde leuchtend entgegenstrahlt; und so hat zugleich das Erhabene stets etwas mächtig mit sich Fortreißendes in seiner idealen Erscheinung, wenn gleich es auch nur selten die hinreißende Macht bekundet, auf die hier hingedeutet ward. — Eine Erscheinung die vielfach das Gemüth anregt auf dem Gebiet des Schönen ist auch das Phantastische, nur daß es in seiner Stellung zum Schönen eben

so oft zu dem Zerrbild hinüberneigt als zu dem Ideal, weshalb es aber auch zugleich eines so vielfach gemischten Eindruckes fähig wird, wie ihm wirklich zusteht. Ursprünglich ist das Phantastische ein durchaus innerer und eigenthümlicher Zustand des Geistes, in welchem er auf seine eigene Weise und zu seiner eigenen Erregung in einer mannigfaltigen und der Wirklichkeit vielfach widersprechenden Gestaltung innerer Bilder begriffen ist, die aber nur aus einem excentrischschöpferischen Spiele der Einbildungskraft und des ihr zugewandten Dichtungsvermögens hervorgehen, statt aus der höheren Bildlichkeit des Ideals ihren Ursprung zu nehmen. Allein in dieser Aufgeregtheit der Phantasie würde hier eher, wie in den Phantasien des Fiebers, der Geist durch die Fülle in wunderlich seltsamer Zerrissenheit und Verzerrung sich immer neu gebärender und wieder zerstörender Gebilde in seiner Thätigkeit zur eigenen Qual werden, und die ganze innere Bildlichkeit zur Mißbildung ausarten, eben weil sich hier die Phantasie in ihrer Erregung selbst immer zerstreut und überbietet, indem sie sich allen Gesetzen der Wirklichkeit zu entreißen bemüht ist, und es würde so unmöglich werden, daß der Geist in solchem Zustande zu irgend tieferer Befriedigung in seiner Bildlichkeit gelangen könnte. Daher strebt die Natur zunächst dahin, dieser inneren Bilderverwirrung dadurch zu entgehen, daß sie diesen Bildungen selbst die äußere Wirklichkeit zu einen, und ihre Momente fester zu verbinden strebt, und es entwickeln sich so innere Gestaltungen, welche das wunderliche Bild der Dichtung in die Wirklichkeit herüberleiten, und umgekehrt die Wirklichkeit bestimmter aufnehmen in die seltsame Gestalt dieser Gebilde. Dadurch wird diese Bilderzerstreuung und Bilderverwirrung, in der sich der Geist schwärmerisch abmühte, und immer nur in der Rückbeziehung auf sich selbst einen festen Halt dabei fand, zu einer bestimmten objectiven Gestaltung, in der er nun auch mehr sich an dem äußerlich gewordenen Bild als einem bestimmten Object fest zu halten vermag. So sehen wir den Geist noch im Innern dieses rege Spiel der Bildlichkeit übertragen auf ganze Kreise dichterischer Bildung und Gestaltung, indem Raum und Zeit und die

Wechselbeziehung der Handlungen ein inneres Reich der Geschichte und ein weites Gebiet der Schilderung enthalten, in welchem die Realität der äußeren Wirklichkeit mit den seltsamsten Widersprüchen derselben in dem Reiche der Bilder und ihrer Dichtung eng und innig zu einem Ganzen verknüpft wird. So sehen wir dies ganz besonders auf dem Gebiet des Mährchen ausgebildet, dessen ganzes Wesen in einer reichen Wechselbeziehung des Phantastischen und Wirklichen besteht, welches in einer reichen factischen Fortentwicklung zur Anschauung gebracht wird; eben so zeigt es sich in den Gestaltungen nach Außen, nicht blos in der äußeren Darstellung jener Gebilde des Mährchen, sondern selbst oft bei dem Emblem, als dem individuell und als ganz besonderes Kennzeichen gewählten Symbol, wo das, was die Zufälligkeit der äußeren Erscheinung im Gegensatz der Idee, die eigentlich dem Symbol zu Grunde liegt, Willkührliches und Launenhaftes enthält, in besonderer Absicht gerade im Widerspruch jenes tieferen Zusammenhangs, der zwischen Idee und Bild auch noch in der Anspielung möglich ist, durch das Phantastische des Abzeichens für die äußere Erscheinung ergänzt und festgehalten wird; eben so finden wir auch da, wo die Erscheinung des Abentheuerlichen und Geheimnißvollen in heiligen und profanen Werken der Bildnerei ausgedrückt und festgehalten werden soll, das Gepräge des Phantastischen eintretend, um jene Deutung auch äußerlich zu bezeichnen und zu erwecken; ja sogar vermag dasselbe in den Aeußerlichkeiten des Schmuckes und als individuelle Zierrath eine bestimmte Erscheinung zu gewinnen. So schmückt sich der Krieger bei Völkern, in denen die Gestalt desselben noch einen eigenthümlichen Glanz und ein besonders gewähltes Gepräge zur Schau tragen darf, sey es unter Völkern von wilderer Art oder freigeselliger Sitte, gern mit wunderlich buntem und seltsam gewählten Kriegsschmuck, um den Reiz der Phantasie darin zu befriedigen, und seinen kühnen und siegslustigen Sinn auch durch äußere bedeutsame Zeichen kenntlich und geltend zu machen; so schmückt sich auch das Mädchen bei Völkern, die in ihrer Unabhängigkeit frei und fröhlicher sich bewegen, wenn noch nicht die äußere Sitte

sie niederhält, und die Phantasie lebendiger aufstreben darf, nicht selten in wunderlich dem gewöhnlichen Bedürfniß und der ausgebildeten Gewohnheit entgegenstrebenden, und in buntem Contraste sich selbst lebhaft widersprechenden Schmuck, um jenen phantastischen Reiz als eine besondere Zierde sich anzueignen, und sich damit zu verschönern; und so drückt auch das Groteske in der scenischen wie in der bildnerischen Darstellung, wenngleich in seinem Namen zunächst auf jenes Abentheuerliche und Geheimnißvolle heiliger Grotten hindeutend, denen es geziemt, überhaupt alles seltsam Abentheuerliche, alterthümlich Bunte, und so in der Wirklichkeit schon Untergegangene, aber der Phantasie eben darum Zusagende, wie auch das neu aus reger Einbildungskraft seltsam Erfundene und Hervorgebildete aus, was dem Wesen des Phantastischen entspricht; und auch die Arabeske ursprünglich als besondere Verzierung an den Bauwerken des so phantasiereichen und regen Volkes der Araber durch die Abentheuerlichkeit und Seltsamkeit ihrer aus mannigfaltigen Widersprüchen lebendiger und lebloser Gestalten in Eins zusammengefügter Gebilde bekannt, und nachher auch von andern Völkern mannigfach nachgeahmt und erweitert, trägt durchaus dieses Gepräge des Phantastischen auch in der äußerlichsten Darstellung und als Nebenwerk anderer höherer Gestaltungen an sich, — und dies ist auch nur die Art, wie das Phantastische dauernd im Aeußern bestehen kann. Denn wenn das Phantastische in der äußern Darstellung zur Hauptsache erhoben wird, so tritt es leicht in zu grellen Widerspruch mit der Wirklichkeit, und wird auch wieder von der Gewalt derselben so sehr gebunden, da doch in ihrem Stoffe nur seine Darstellung geschehen kann, daß es dadurch als ein in seinem eigenen Princip Erstarrtes, und doch noch immer der äußeren Wirklichkeit Fremdes dasteht; es wird aber diese Schwierigkeit nur dann gehoben, wenn es zugleich in dem Element seiner Beweglichkeit und Wandelbarkeit gefaßt wird, wie dies namentlich bei einzelnen scenischen Darstellungen statt findet, besonders wenn durch die Macht der Musik die Darstellung in noch größerer Beweglichkeit gehalten, und dem gewöhnli-

chen Daseyn der Wirklichkeit mehr entrückt wird; wo es jedoch immer wieder in der Erscheinung seines Daseyns nur als ein Flüchtiges und Vorübergehendes in seiner vollen Aeußerlichkeit dasteht. Dieses Moment schöpferisch neuer und reichgewandter Beweglichkeit ist auch dasjenige, wo das Ideal am Innigsten eingreift in die Gestaltungen des Phantastischen. Denn da das Bild in dem Phantastischen zwar der äußeren Wirklichkeit sich entfremdet, und sich ihr oft entgegengesetzt, aber dennoch nicht aus dem Kreise der höheren Bildlichkeit hervorgeht, in welcher das Ideal gestaltet, so tritt hier die Phantasie nicht selten in Gegensatz zu dem Ideal, indem sie sich lediglich in dem Wunderlichen und Seltsamen, ja sogar Widersprechenden ihrer eigenen Bildungen kund giebt; aber indem sich doch darin ein reiches schöpferisches Leben an den Tag legt, in welchem hier die Phantasie in ihren Vorstellungen waltet, so wird dies gerade derjenige Zustand, wo auch das wollende Princip mächtiger eingreifen kann, und während die Idee darnach trachtet, in die Verworrenheit dieser Gebilde eine festere Beziehung zu der Wirklichkeit zu bringen, wird auch die Wechselbeziehung des Willens zu ihr desto mächtiger, und in seiner Richtung zum Ideal begriffen, strebt der Wille dagegen diesen Gestaltungen eine innigere Bindung und tiefere Durchbildung zu geben, und jenes untergeordnete Spiel launenhafter Willkühr aufhebend, in der sich dieser Zustand der Bildlichkeit nur noch mehr in sich verwickelt, und seine Bildungen noch bunter durcheinander gehen, als sie es schon sind, tritt nun vielmehr in und mit dem Ideal eine höhere Klarheit, Innigkeit und Tiefe hinzu, und jene Hast und in sich zerrissene Beweglichkeit der Gebilde wird durch die rhythmische Beruhigung in sich gleichmäßiger gebunden und mit sich versöhnt; während nun zugleich auch die Idee, welche stets mit dem Ideal in reger Wechselbeziehung sich befindet, in diese Vorstellungen einen tieferen Sinn und eine höhere Geltung für die Wirklichkeit zu legen bemüht ist. So geht dann in dem Phantastischen durch diesen tieferen symbolischen Sinn desselben für das Leben, wie durch jenes Aufleuchten des Ideals in ihm eine höhere Weihe auf, und wir sehen es

dann durch das mächtigere Durchdrungenwerden von dem Ideal in der Fülle des Schönen sich umgestalten und verklären. So bietet diesen Reiz in höherer dichterischer Hülle das Mährchen dar, indem die Welt der Gnomen und Feyen, der Salamander und Nixen, der Riesen und Zwerge nun überall nicht mehr blos den Ausdruck des Wunderlichen, Launenhaften und Eigenwilligersonnenen, offenbar macht, in welchem alles untereinander in wilden Streit geräth, sondern Zauberreiche voll Glanz und Fülle unter denselben aufgehen, welche theils die Natur selbst als ein Gebiet herrlicher Wundererscheinungen offenbar machen, und noch in dem Glanz und den Schätzen der Erde, in Gold und edlen Steinen, in Wasser und Glut eine tiefere Fülle geistiger Kräfte und geistiger Herrlichkeit hervortreten lassen, und Licht und Ton in zauberischer Gewalt und Verklärung inniger miteinander verbinden; theils aber die Macht des Geistes in sich als eine überaus hohe und unermeßlich bedeutungsvolle in lebendiger Mannigfaltigkeit kund geben, der selbst die höchste körperliche Kraft und massenhafte Mächtigkeit, wie der trügliche Wechsel des Zufalles unausweichbar unterliegt, und in der sich die launenhafte, unbestimmte Beweglichkeit der Erscheinung in rhythmisch gehaltenem Ebenmaaß auch noch außer dem der Musik und Dichtkunst zustehendem Reize bestimmter gemessener Rhythmen offenbar macht, wie dies alles so sehr besonders bei den Orientalen das Mährchen der Araber und Perser nachweist; und so trägt sich dieser Reichthum idealer Gestaltung auch auf die scenischen Darstellungen des Phantastischen, und ganz besonders auf die Zauberoper über, indem so nur das Phantastische den völligen Ausdruck der Schönheit erlangt, denn Glanz und bunte Mannigfaltigkeit in dem Beiwerk ist hier selbst noch nicht einmal geeignet, das Phantastische genügend darzustellen, geschweige den Ausdruck der Schönheit überhaupt zu erschöpfen, der in das Ganze selbst von dem Ideal aus einzugreifen vermag. So wird aber auch noch bei dem Phantastischen in Fällen, wo es wie in dem Putz blos als Nebenbeziehung erscheint, nur dadurch, daß ein tieferer Sinn in demselben zu Grunde gelegt wird, in welchen das Ideal tiefer

einspielen kann, der völlige Ausdruck der Schönheit gewonnen; so in dem Emblem, wenn es, symbolisch gehalten, dadurch dem Einspielen des Ideals noch mehr zu verherrlichen bietet als den bunten Schmelz der Farben; so auch in dem Phantastischen des menschlichen Schmuckes, wenn darin nicht blos sonderbare und bizarre Laune und die Absicht zu gefallen oder sich geltend zu machen, sondern kecker Muth und ungestümere Freiheitslust, oder wie bei den Frauen ein fröhliches Spiel mit der Schönheit selbst zu Grunde liegt; und so braucht selbst da, wo wie in der Arabeske das Phantastische schon in gewissen Typen und Formen erstarrt ist, dasselbe nicht blos durch den Glanz und die Schönheit des Hauptwerks seine eigentliche Zierde zu erhalten, so daß etwa nur das Nette und Saubere oder besonders Erglänzende in Farbe und Spiegelung des Stoffes für die Bildnerei der Arabeske selbst übrig bliebe, sondern wenn sie sich verwandter Darstellung anschließt, als wozu sie ursprünglich bestimmt ist, das heißt, wenn sie dem Phantastisch-Schönen selbst zur Zierde dient, wird eines das andere ideal und sinnvoll zu unterstützen vermögen, und der Arabeske zur Vollendung der Bedeutung des Hauptwerkes ein reicher Kreis neuer Erfindung übrig bleiben, in welchen das Ideal mannigfaltig einzuspielen, und es in seiner gegenseitigen Ergänzung zur Freiheit und Vergeistigung seiner selbst zu erheben vermag. Wird aber der Widerspruch zwischen beiden zu gesucht, und tritt nur der Contrast einer bunten und wunderlichen Mannigfaltigkeit der Einfachheit des Gegenstandes gegenüber, so wird es, wie überhaupt da, wo das Phantastische von dem idealen Verhältniß entkleidet, mit der natürlichen Einfachheit, ja selbst Nüchternheit der äußeren Wirklichkeit in lebhaftere Berührung kömmt, und derselben sich anzuschließen sucht, in diesem Anschmiegen und Umbilden der äußeren Wirklichkeit, bei diesem Contraste eher als ein Scherz, denn als eine ernste Beziehung erscheinen, und so sich zu der Alltäglichkeit der Dinge umbildend, ohne den Zusammenhang mit dem Ideal zu bewahren, zur *Burleske* herabsinken, welche als das Zerrbild des Phantastischen in der äußeren Wirklichkeit

dasteht, oder auch als Ironie desselben hingestellt, das Phantastische in das Gebiet des Lächerlichen hinüberzieht. Doch dieses bedarf selbst auf dem Gebiete des Schönen einer näheren Berücksichtigung, da es in vielfacher Beziehung den Ausdruck objectiver Schönheit in sich aufzunehmen vermag. — Betrachten wir das Lächerliche zunächst von Seiten desjenigen, der von seinem Eindruck als solchen ergriffen wird, so finden wir, daß die Empfänglichkeit für dasselbe auf der Stufenreihe der Wesen erst da beginnt, wo die Idee zu selbstständigem Bewußtseyn und freier Thätigkeit hervortritt; also nicht in der Empfänglichkeit und Reizbarkeit des pflanzlichen oder thierischen Lebens, sondern vielmehr bei dem Menschen, also auf einer Stufe der Wesenheit, wo das intellectuelle und sinnliche Leben in vollem Gegensatz, aber auch zugleich in inniger Durchbildung und Erhebung zu einer geistigen Einheit dastehen; wo aber das Leben sich mehr vergeistigt, und mit sich in größere Innigkeit tritt, da verschwindet wieder der Eindruck des Lächerlichen mehr und mehr, und erregt kaum noch in milderer Form das schonende Lächeln, statt der heftigen Ausbrüche des Lachens, so wie bei noch innigerer Einkehr des Geistes in sich selbst nur eine heitere harmlose Anerkennung des Lächerlichen, statt jener wilden, leicht verletzenden Lustigkeit; aber wo wir den Geist ganz in seinen Tiefen vollendet und in sich abgeschlossen erkennen, da gewahren wir auch nicht mehr diesen Eindruck des Lächerlichen, wenn gleich die objectiven Momente desselben ganz dieselben bleiben. Daher stimmt auch ein solcher Eindruck weder mit der Idee der Gottheit überein, wofern sie nicht selbst in menschlicher Weise (anthropomorphisch) gefaßt wird, noch auch mit der höchsten Stellung in dem Ideal, weil diese der Urbeziehung zu dem Göttlichen noch zu nahe steht, wie wohl das Ideal in seinem Durchdringen der Wirklichkeit wie alle Erscheinungen derselben, so auch die des Lächerlichen zu berühren und umzubilden vermag; — aber an sich berührt sich das Lächerliche so wenig mit dem Ideal, daß selbst das Zerrbild desselben weit eher demselben unterliegt als jenes. Aus diesem Verhältniß des Lächerlichen zu der mensch-

lichen Empfänglichkeit für dasselbe ergiebt sich aber auch wieder der objective Standpunkt und das Wesentliche desselben desto bestimmter, in so fern gerade der Mensch als solcher, also in seiner immanenten Doppelbeziehung zwischen Idee und äußerer Wirklichkeit für das Lächerliche die volle Empfänglichkeit zeigt, und es also nicht blos von einem höheren Standpunkt herab beurtheilt, sondern auch ganz daran Theil hat, und es wesentlich in sein Leben aufnimmt; indem ganz besonders die Widersprüche seines eigenen Lebens das Lächerliche entweder selbst darbieten, oder doch zu der Erscheinung desselben beitragen und sie veranlassen. So vermag in dem menschlichen Leben jede Abweichung von dem rechten Gebrauch der Idee wie des Ideals unter einem bestimmten Verhältniß gegeben und von einem bestimmten Gesichtspunkt aus sich darstellend den Eindruck des Lächerlichen zu bieten, und bald ist es so die eitle Pralerei, die Aufgeblasenheit des Stolzes, und die übertriebene Gravität und Ueberbietung des Erhabenen, was als das Lächerliche erscheint, bald wieder wird es theils veranlaßt durch Witz, Humor, Ironie und Satyre, theils wieder auch durch das Schielende derselben unmittelbar dargestellt; bald zeigt es sich dann wieder in bestimmten Handlungen als Affectation, fade Ziererei, steife Förmlichkeit des Benehmens, ja selbst in ethischen und physischen Mängeln, wie in der Feigheit des Gemüthes und der Verkrüppelung der Gestalt; bald wieder in der allzugrellen Gegeneinanderstellung contrastirender Erscheinungen des menschlichen Lebens, ja selbst in den Plattheiten und Gemeinheiten des alltäglichen Lebens. Aber wie mannigfaltig und in sich widersprechend auch hier das Lächerliche sich darstellt, so liegt doch in allen diesen Erscheinungen eine tiefere Einheit und ein Gemeinsames wesentlicher Merkmale zu Grunde, auf welches sich das Lächerliche bezieht. Zunächst ergiebt sich als solches ein bestimmtes Eingreifen der Intelligenz in die Erscheinungen des Lächerlichen, nicht etwa blos von dem Standpunkte dessen aus genommen, der davon berührt wird, sondern noch vielmehr von dem Gegenstand selbst aus, der sich als das Lächerliche offenbar macht. Es ist eine Idee, die auf individuelle Weise darin verarbeitet

erscheint, sey es daß ein persönliches Selbstbewußtseyn in ihr zugleich aufgeht, oder daß sie aus einem allgemeinen Bewußtseyn hervorgetreten erscheint. So tragen selbst äußere und innere Mängel dieses Verhältniß zur Idee noch an sich, indem dieselben nur unter der Voraussetzung oder auch Anerkennung einer Idee, die sich auf eine verkehrte und so ihren eigenen Begriff verfehlende Weise in ihnen kund giebt, und ihre eigene Nichtigkeit zur Schau trägt, als ein Lächerliches erscheinen; und wenn noch der Kontrast in den äußerlichsten Erscheinungen des menschlichen Lebens, so wie die Gemeinheiten und Plattheiten desselben das Lächerliche darzustellen vermögen, so findet dies wieder nur in so fern statt, als es Erscheinungen eines intelligenten Lebens sind, die mit der Idee desselben in Widerspruch treten. Dieser Widerspruch der Intelligenz aber ist das zweite Merkmal, welches sich bei dem Lächerlichen offenbar macht. Er findet aber theils in so fern statt, als die Idee in ihrer individuellen inneren Fortentwickelung sich mit dem Urprincip ihres eigenen Daseyns in Entzweiung und Entgegensetzung bringt, indem sie in sich das Relative mit dem Absoluten gegenseitig verkehrt und verwechselt; theils aber auch in so fern, als die Idee in ihren Fortbildungen mit den Principien der äußeren Wirklichkeit in Widerstreit tritt, indem sie das Aeußere als das Innere setzt, und umgekehrt; indem nun die äußere Wirklichkeit das Urgesetz ihres Daseyns als ein von der Idee ausgehendes in sich trägt, und zur Aeußerung bringt, so ist es allerdings überall ein Widerspruch der Idee mit sich selber, welcher hier zu Vorschein kömmt, aber es ist nicht jener ursprüngliche Widerspruch, in welchem die Idee sich ein anderes wird, und sich in entgegensetzte Momente zerlegt, sondern es ist viel mehr der Widerspruch des Widerspruchs, der sich darin offenbar macht, und selbst das den Widerspruch Versöhnende und Aufhebende giebt sich darinnen kund, in so fern der erste Widerspruch durch den zweiten zur Nicht-Existenz als solcher gebracht werden soll; aber es geschieht dies durch eine noch größere Trennung der ideellen Momente selbst, daher das Befriedigende und Ungereimte zugleich in der Erscheinung des Lächerlichen, indem ein Mal selbst die individuell

gewordene Idee ihren eigenen Widerspruch zu lösen sucht, also wieder ein Allgemeines und Gemeinsames zu werden strebt, wie es die Idee in ihrer absoluten Ursprünglichkeit war, was sie zu ihrer eigenen Ruhe wieder einführt, und der Urbeziehung des Relativen zu dem Absoluten gemäß ist; sodann aber auch wieder indem der Widerspruch dadurch gehäuft wird, daß das Individuelle lediglich auf individuelle Weise, und durch noch größere Besonderung seiner selbst wie seines Objects, zur Darstellung des Absoluten zu gelangen strebt. Dieses Stehen in der Eigenheit der Idee läßt aber auch zugleich den Willen in seiner Unfreiheit als Eigenwillen bestehen, und so finden wir, daß überall da, wo das Lächerliche in der Häufung seiner Widersprüche mit regerer Intelligenz hervortritt, auch der Eigenwille in seiner Abwendung von dem Absoluten die Erscheinung des Lächerlichen nach seiner ganzen Ungereimtheit zum Zerrbild gestaltet. Nach dem eben Bemerkten könnte es so erscheinen, als ob das Lächerliche dem Gebiet des Häßlichen, als dem Hervortreten des Zerrbildes in dem Daseyn der Dinge viel eher angehörte, wie dem Schönen und dem Ideal; indeß gehören noch andere Merkmale zu der Vollendung seines Begriffs, welche sich den Momenten des Ideals nähern, und es dem letzteren möglich machen, mächtiger auf dasselbe einzuwirken, und es zu sich herüber zu bilden. Dazu gehört erstlich die Freiheit und Ungebundenheit, mit welcher sich das Lächerliche als solches in der Entfaltung seiner Merkmale kund geben muß; dagegen eine befangene Beziehung der Widersprüche auf einander, ein gebundenes Suchen in der Einseitigkeit ihrer Hebung das Ziel zu treffen, ein mühsames Uebergehen von einer Vorstellung zu der anderen, und von einem Moment des Widerspruchs zu dem anderen, ist dem Eindruck des Lächerlichen ganz entgegen, und nur wenn die Befangenheit, Unfreiheit, Unbeholfenheit und Peinlichkeit in der Entwickelung der Momente des Lächerlichen zur eigenen Freiheit der Darstellung gelangt, das heißt, wenn sie sich in Ungemessenheit, oder als selbstständig gewordene Aeußerlichkeit darstellt, wird sie erst wieder der Erscheinung des Lächerlichen angemessen. Dazu gehört ferner eine gewisse Fülle der Beziehungen, welche

der Gegenstand des Lächerlichen zuläßt, so daß die Mannigfaltigkeit und die Häufung des Widerspruches, welche so möglich wird, seine ursprüngliche Einseitigkeit verhüllt, und ihm trotz seiner Nichtigkeit mehr positive Geltung verschafft; ferner gehört dazu ein so schnelles Hervortreten in den Momenten des Widerspruchs, daß in dem Nacheinanderseyn derselben sich alles noch als ein Gleichzeitiges darstellt, oder daß dabei doch wenigstens die Bestimmungen der Zeit und der Kausalität mehr in den Hintergrund treten, indem dadurch ein Schein des Absoluten mehr in die Handlung gelegt wird, obgleich sie eigentlich nur sprungweise fortzuschreiten vermag; in dem Nebeneinanderseyn dagegen wird dieses rasche Hervortreten durch die Uebertreibung der Gegensätze bewirkt, indem der Kontrast eine ganze Fülle beweglichen Lebens und Daseyns zwischen seinen Extremen voraussetzt, und zu seiner Ergänzung bedarf, und so bei der Weite des Gegensatzes die Hin und Herbewegung durch das immanente Leben hindurch von einem Aeußersten zum Andern als höchst lebendige und beschleunigte Wechselwirkung erscheint. Es gehört aber zur Vollendung der Begriffsbestimmungen des Lächerlichen durchaus zugleich die Einwirkung desselben auf eine Intelligenz, welche zwar die Momente des Widerspruchs zwischen Idee und Wirklichkeit in sich trägt, aber ihre Lösung durch das Princip der Idee sich selbst zu geben vermag, und doch geneigt ist mit den Ungereimtheiten des Lächerlichen in intelligente Wechselbeziehung zu treten, nicht um es zu vernichten, sondern es als lebendiges Spiel der Idee mit ihren eigenen Widersprüchen anzuerkennen, und in dieses Spiel mit überlegener Intelligenz selbst einzugehn. So vermag auch in einer höheren Intelligenz mit den unentwickeltern oder zu abgesonderten Zuständen derselben, so gar in ein und demselben Individuum, und bei ein und derselben Durchbildung einer Idee, diese Doppelbeziehung als reges Naturspiel aufzugehen, und es ist ein und dasselbe Individuum, welches zu lachen macht, und sein eignes Lächerliche als solches anerkennt, will, und so absichtlich in ein lebendigeres Spiel seiner eigenen Intelligenz eingeht. Durch diesen neuen Widerspruch aber mit sich selbst

wird das Lächerliche erst zum Komischen; denn wie wohl das Komische in weiterer Bedeutung genommen überhaupt die lebhaftere Darstellung des Lächerlichen bezeichnet, so ergiebt es sich doch in seinem eigentlichen Sinne und seiner besonderen künstlerischen Durchbildung gemäß als das freie Spiel der Intelligenz in Ueberbietung ihrer eigenen Widersprüche. Es ist aber bei diesem Verhältniß der Intelligenz zu sich selber keineswegs nur jener Kreis des Lächerlichen zu verstehen, wo die Intelligenz in sich zugleich als Gegenstand und Beurtheilung des Lächerlichen für sich erscheint, sondern es geht vielmehr jene Beziehung der Intelligenz auch auf anderes über, an dem sie das Lächerliche aufzeigt, oder auch erst es hineinlegt; aber es bleibt dabei doch stets in seiner ursprünglichen Beziehung zu sich selbst, indem das Hervortreten des Lächerlichen an einem andern immer noch als das Werk und die Fortsetzung seiner eigenen Idee zu Tage tritt, die so ihre Widersprüche in ihm nur vollendet, und abschließt; in so fern unterscheidet sich hier die Beziehung der Intelligenz wesentlich von der, wo das Lächerliche nur als solches anerkannt wird, ohne in ihm selbst das Gepräge seiner Ungereimtheit zu vollenden. Witz, Humor und Ironie greifen hier wesentlich ein als besondere Erscheinungen des Komischen, wenn sie nur unter dem Gesichtspunkte des Lächerlichmachens hervortreten wollen; namentlich aber ist es von Seiten des Humoristischen ein froher leicht erregter Muthwille, welcher dieses Spiel des Lächerlichen besonders aufruft und vielseitig bewegt; und wenn diese Theilnahme für das Lächerliche eine gemeinsame und gegenseitige wird, so daß eine mannigfaltige Beziehung in der Erregung und Verständigung des Lächerlichen entsteht, so ist es gerade jener frohe Muthwille, welcher in gemeinsamer Wechselbegegnung die Erscheinung des Lächerlichen noch mehr hebt und freimacht, so daß die Beweglichkeit der Idee in ein desto mannigfaltigeres und umfassenderes Spiel der Widersprüche sich auflöst. Dieses Streben nach Mittheilung aber ist überhaupt der Erzeugung des Komischen eigen, weil es in diesem vielfältigen Spiel des Widerspruchs und der Anerkennung erst zu seiner vollen Geltung gelangt; und dadurch erweist es sich noch mehr als eine

in objectiver Darstellung seiner selbst sich feststellende Erscheinung; und es wird daher auch, wo das Subjective sich darin ausspricht, wie in dem Witz, der Ironie, dem Humor und in dem Naiven nicht sowohl durch das Subjective als solches der Reiz des Lächerlichen dargeboten, sondern vielmehr durch seine Bewegung zum Object; wie in dem Angeführten es nur entweder die Anwendung auf den vorliegenden Gegenstand ist, welche das Lächerliche herbeiführt, oder die Mannigfaltigkeit und Vereinzelung der subjectiven Richtung, als wodurch sie mit sich selbst zerfällt, und in ein ihr Aeußeres den Uebergang nimmt. Je freier und vielseitiger nun aber sich das Lächerliche in der Mannigfaltigkeit seiner Widersprüche entfaltet, je mehr die Idee darin mit sich selbst und ihrer Verwirklichung ein reges und umfassendes Spiel zu treiben vermag, jemehr auch die Bewegungen des Willens, wie in der fröhlichen Ausgelassenheit des Muthwillens, darein eingreifen können, desto mehr ist auch dem Ideal die Möglichkeit geboten in die Erscheinungen des Lächerlichen einzugehen; da nun dies besonders bei dem Komischen der Fall ist, — indem das Lächerliche wegen seiner zu großen Aeußerlichkeit sonst nur vereinzelte und untergeordnete Momente des Ideals zuläßt, wie z. B. Sittigkeit, Gewandtheit, Feinheit und Unabhängigkeit seines Hervortretens, wodurch es die Härten, Schroffheit, Gemeinheit und Befangenheit seiner einzelnen Erscheinungen zu mildern vermag, — so ist gerade auch das Komische gar sehr fähig von dem Ideal noch eine besondere Durchbildung zu empfangen; denn schon jene Vielseitigkeit der Wechselbeziehungen der Idee in ihren eigenen Widersprüchen ist dazu geeignet, indem das Ideal wegen seiner schöpferischen Beweglichkeit dieselbe innerhalb ihrer Sphäre nur noch freier zu entfalten vermag; dazu kömmt aber noch ein höherer Reiz, der in der Häufung jener Widersprüche für die ideale Durchdringung derselben vorliegt; denn jene Häufung von Widersprüchen aus Widersprüchen enthält ein Streben der Idee, sich von sich selbst frei zu machen, und so hat das Komische hier mit dem Ideal selbst in seiner Beziehung auf die Idee ein und dasselbe Bestreben, nur freilich daß in dem Ideal sich die absolute Frei-

heit gestaltet, in dem Lächerlichen aber das Absolute immer mehr zerfällt. Da nun ferner die Kraft des Komischen besonders darin liegt, daß jene Häufung der Widersprüche ein freies Spiel der Idee mit sich selbst und ihrer eigenen Möglichkeit werde, so ist in dieser leichten und doch bedeutungsvollen Abwechselung in den Beziehungen der Idee ein drittes Moment gesetzt, wodurch sich die Idee auch in der Fülle ihrer Widersprüche dem Ideal einigen läßt; indem ja die Urbeziehung des Ideals zu der Idee gerade die leichte freie Beweglichkeit eines sinnigen und geistvollen Spiels war; und so tritt hierdurch der Ausdruck einer ganz besonderen Schöne in das Lächerliche, und vollendet in dem Komischen das tiefere Wesen desselben dergestalt, daß zu dem Spiel der Idee mit sich selbst hier noch das Spiel des Ideals mit diesem Spiel hinzutritt; und da schon der fröhliche Muthwille an sich den Reiz des Lächerlichen erhöht, so wird nun nicht blos dieser noch in sich veredelt, und noch freier und freudig gemacht, wo er schon eingreift, sondern auch das Ideal läßt sich zu der Heiterkeit des Muthwillens herab, indem es mit der Idee innerhalb ihrer Widersprüche ihren Scherz theilend, denselben nur noch bunter und ergötzlich dnrcheinander treibt, und so die Idee selbst zu Momenten der eigenen Hülf- und Rathlosigkeit schalkhaft hinüberspielt, während dieselbe mit den Momenten des Scheins und des sich anders Stellens den Scherz erwiedert, ohne sich je in ihren Tiefen aufgegeben zu haben. Da aber das Ideal sich stets dem Gemeinen entfremdet, oder wenn es demselben naht, es seiner äußerlichen Versunkenheit durch das Erfassen jeder seiner aufstrebenden Bewegungen entreißt, und es so über sich selbst entrückt, so kann das Gemeine an sich, wenn gleich Gegenstand des Lächerlichen, ja selbst des Komischen, doch nie Gegenstand des echt Komischen, das heißt des der Durchdringung von dem Ideal würdigen werden, wenn es nicht beginnt sich über sich selbst zu erheben, und höhere ideelle Momente aus sich hervorzubilden; eben so wenig wie das Zerrbild, wenn es nicht als eine Ueberbietung des Phantastischseltsamen oder als seine eigene Ironie zu einer intellektuellen Umwandlung seines We-

sens gelangt. Daher kann weder das Kindische, noch das Läppische als die geckenhafte Spaßmacherei, noch die Posse als der gemeine Unsinn des Lächerlichen, jemals den Reiz des Schönen an sich tragen, wenn es nicht zur Belebung des Contrastes, und als über sich selbst spottende Erscheinung seiner eigenen Nichtigkeit dasteht, oder durch ein Uebersprudeln von Muthwillen und Humor sich dem Gemeinen wieder entfremdet; denn nur auf solche Weise wird es Sache des Ideals, die Erscheinung desselben zu veredeln, und einzelne tiefere Beziehungen in dasselbe hineinzulegen. Eben so wird die gemeine Verzerrung der Gestalt, die in ihren bewegten Formen, besonders im Ausdruck der Gesichtszüge als Grimasse, und in ihren feststehenden Typen als Fratze, so wie in der allgemeinen Uebertreibung der Formen als Carrikatur sich darstellt, nur als contrastirende Erscheinung, oder in ihrer eigenen carrikirten Uebertreibung als Ironie ihrer selbst, und somit gleichfalls ihrer eigenen Nichtigkeit, einiger Empfänglichkeit für das Schöne und eines Hinblicks des Ideals auf sich fähig seyn, in so fern munterer sinnreicher Witz und die Laune eines treffenden Humor dabei zu Grunde liegen, und sich darin aussprechen. Wegen dieser mannigfaltigen Beziehungen des Ideals auf so entgegengesetzte Richtungen, in denen sich das Komische gestaltet, vermag daher auch die Eintheilung des Komischen in das Hochkomische und Niedrigkomische, von welchen das erstere seinen Grund auf dem Gebiete geistvoller und tieferer Entfaltungen der Idee in ihren Widersprüchen hat, dieses dagegen sich in ihren Widersprüchen mit der Gemeinheit des Daseyns absindet, nicht minder auf das Komische von dem objectiven Standpunkt des Schönen aus angewandt, und in so fern sich das Ideal darin offenbar macht, festgehalten zu werden, und dient sogar in der künstlerischen Behandlung des Lächerlichen zu einem wesentlichen Bestimmungsgrund seiner Erscheinungen, in so fern es das Lächerliche selbst in seinem eigenen Gegensatze zum Contrast bringt; nur daß das Verhältniß des Ideals, lediglich hier in einem Mehr oder Minder seiner Thätigkeit bestehend, keine nach seinem eigenen innern Wesen abgeänderte Unterscheidung und Ab-

gränzung desselben einführt, wenn gleich in beiden besondere objective Schönheit entfaltet wird; denn bei dem Hochkomischen durchdringt das Ideal zugleich die Erscheinungen des Komischen, und greift wesentlich mit in das Spiel der intellectuellen Widersprüche ein, um die Erscheinung des Lächerlichen erst ganz in sich zu vollenden; dagegen bei dem Niedrigkomischen ist das Ideal außerhalb desselben gesetzt, und dient nur zur Ausschmückung desselben, oder giebt ihm eine veränderte Geltung um schön zu seyn, nimmt also in beider Hinsicht von dem Gemeinen etwas hinweg, und hebt so vielmehr den Gegensatz zwischen Höhe und Gemeinheit auf, statt ihn in sich selbst noch fester zu stellen. Nach diesem Verhältniß des Ideals zu dem Komischen ändert sich jedoch auch der Eindruck auf die im Ideal freigewordene Empfänglichkeit des menschlichen Geistes für das Lächerliche bedeutend ab; denn indem das Niedrigkomische in der schön umhüllten Narrheit und Gemeinheit seiner Gestalt nach abgesehen, von dem Witzigen und Geistreichen der Erfindung, nur als etwas Possierliches und allenfalls Lustiges zu erscheinen vermag, — eine Erscheinung, die auch das Thier aus seiner Unfreiheit und Beschattung der Idee noch zu bieten im Stande ist, wenn es, wie die eine höhere Intelligenz nachahmenden Thiere, als der Affe oder Papagai, den Schein der Idee mit ihr sogar in die seltsamsten Widersprüche bringt, oder in der kecken Gewandtheit vielseitiger Beweglichkeit die Unfreiheit seines Daseyns zur Freiheit der Intelligenz hinanspielt, — tritt dagegen das Hochkomische in seiner Anmuth und seiner Ironie als eine höchst interessante und ergötzliche Erscheinung überall hervor. — Dem Lächerlichen gegenüber steht das Ernste, und auch dieses ist so tiefer Durchdringung von idealen Momenten fähig, daß es in seiner vollen künstlerischen Entwickelung als das Tragische, die Empfänglichkeit einer hohen Schönheit bethätigt. Es beruht aber das Ernste ebenfalls auf einem Verhältniß der Idee, denn bei allem demjenigen, was uns als ernst erscheint, ist es immer der tiefe, dem Gewöhnlichen fernliegende Sinn der Erscheinung, der uns so berührt, und nicht diese für sich selbst, welche den Eindruck des Ernsten

hervorbringt. Denn so vermag sogar das Lächerliche in veränderter Beziehung gefaßt, ebenfalls als etwas sehr ernsthaftes zu erscheinen, während doch die Erscheinung an sich dieselbe ist; und so muß überall erst die Erscheinung etwas Tieferes und Inhaltsschweres zu denken geben, was die volle Sammlung unserer Kraft erfordert, um es ganz zu fassen und fest zu halten, wie es ist, wenn es den Eindruck des Ernstes hervorrufen soll; so ist die Wissenschaft eine sehr ernste Erscheinung auf dem Gebiete des menschlichen Geistes, weil sie die Macht der Idee und das Gesetz der Wahrheit in dem Tiefsinn ihrer Kraft und in der Ueberlegenheit ihres Gehaltes in sich faßt und offenbar macht; so ist aber auch umgekehrt das Leben ein sehr Ernstes, in so fern es so tiefe Gesetze des Daseyns in sich bewahrt und vollendet, daß es sie selbst kaum zu tragen vermag, und es erhebt sich nur zu dieser Kraft durch die beharrliche Ueberwindung und Aufgebung niederer untergeordneter Principien, welches hier zugleich als ein besonderes Merkmal des Ernstes hervortritt; umgekehrt kann aber auch das Leben, besonders auch das ethische, sich als etwas sehr ernstes vollenden, sofern es in seiner Kraft einer höheren Macht der Dinge erliegt. So ist es hier zugleich thun und leiden, welches den Ausdruck des Ernsten zu bieten vermag; aber wie bei dem Thun nur das gehobne und in sich überwundene Thun als solches dasteht, so ist es auch bei dem Leiden die in sich starke und in Versagung und Ertragung vielfach und wohl geübte Kraft, welche sich uns als etwas ernsteres darstellt. Dieses Verhältniß des Thuns und Leidens nun, jedoch in seinem Ernst als ein Gegenseitiges sich suchend und findend, ist auch dasjenige, welches den Begriff des Tragischen bestimmt; nur daß das Absolute selbst es ist, welches hier als die höchste Macht der Idee mit ungebeugter Nothwendigkeit in das Leben eingreift, während umgekehrt das Leben als eine Macht der Idee im Widerspruch der Abhängigkeit und Freiheit auf und niederwallend, nur erst in dem Bewußtseyn und der Freiheit des Einzelwesens zur Selbstständigkeit gelangt, aber auch so mit zum mächtigern Gegensatz gegen das Absolute aufsteigt, und sich sogar demselben

gleichstellen wollend auf jeder Höhe seines Daseyns erliegt. Daß nun aber das Absolute so vielseitiges Leben zur tieferen Entwickelung bringt, daß es die Intelligenz und Freiheit der Wesen hütet und wahrt, und sie in einem Reichthum des Wissens und Thuns zur Vollendung hintreibt, ja sie in ihrer Eigenmacht selbst da nicht untergehen läßt, wo es die endliche Idee also setzt, sondern vielmehr ihre Gedanken weit überbietet und abändert, dies ist das Ernste des Absoluten; daß dagegen das Individuum seine Selbstständigkeit und Freiheit überschreitet, und so durch seine Schuld nicht blos selbst zu Grunde geht, sondern auch andres zu Grunde richtet, dies ist hier das Ernste des Einzelwesens; und daß ferner das Einzelwesen sich so weit über den beschränkten Kreis seines Daseyns zu erheben vermag, daß es allen Schwierigkeiten trotz bietend und sie mit Stärke überwindend, ein weites Gebiet des Daseyns sich herrschend unterwirft, und in ihm in einer Macht waltet, die es dem Absoluten selbst gleich thun möchte, und so in großartiger Verwirklichung seiner Ideen und seines Wollens sich geltend macht, und nach deren Anerkennung strebt, dagegen auch wieder in seinen Entwürfen scheitert, ja daß sogar ihr Gelingen ihm zum Verderben und zur Qual wird, und das Absolute durch Glück und Unglück zugleich den Untergang desselben herbei führt, dies ist, jenes sein Thun, und dieses sein Leiden, — während umgekehrt das Dulden und Zulassen, ja selbst ehrende Bewahren solcher Macht das lange Leiden des Absoluten, so wie das Hinabstürzen und Vernichten solcher Gewalt die späte aber schnelle That desselben ausmacht. Aber es darf auch nicht der Schein der Eigenmacht und Ungerechtigkeit auf den Thaten des Absoluten lasten, wofern uns das Ereigniß auch mit tieferem Ernst ergreifen soll, vielmehr muß es seine absolute Macht als eine heilige enthüllen, wenn es den ganzen Ernst und die Tiefe der Idee erfüllen soll; denn eine blindwaltende Macht, die nur in roher Willkühr zertritt, ist eben so fern der Wahrheit des Absoluten, wie einem wahrhaft tragischen Eindruck desselben, ja in solcher Bedeutung gefaßt, vermöchte der kühne Held und der treffliche Dulder sogar die Hoheit des Absolu-

ten an sich zu reissen, auch wenn es ihn mit seiner ganzen Gewalt erdrückte. Daß aber in dem Absoluten die höchste Idee in ihrer ewigen Wahrheit und Nothwendigkeit offenbar wird, und daß ihr Walten, wenngleich voll Geheimniß und Dunkel, doch als ein heiliges sich kund giebt, dies ist die Wesenheit desselben, welche selbst den Untergang des Herrlichsten und Höchsten außer ihm zwar als ein höchst ernstes und tiefsinniges Ereigniß ansehen läßt, aber auch den heiligen Glauben an das Absolute bewahrt, und so in das Ereigniß die innerste Ausgleichung des Wirklichen und die allgemeine Befriedigung legt. Daß es jedoch auch das Höchste und Herrlichste ist, was der Macht des Absoluten schonungslos erliegt, ja daß gerade dies den ernstesten Ausdruck des Tragischen bietet, weil seine Lösung so tief, und doch dem Absoluten so nahe steht, giebt wieder dem Tragischen zugleich den Ausdruck des Erhabenen; einmal in so fern es das Absolute selbst über das Herrlichste und Höchste des Daseyns in seinem Walten weit hinan stellt, sodann auch weil sich in solchem gesteigerten Daseyn zugleich der höchste Aufschwung und Glanz über die gemeine Wirklichkeit hinan offenbar macht, und so ist es zunächst von dieser Seite, daß das Ideal tief eingreift in die Erscheinung der Tragischen; aber es erlangt auch in ihm selbst seine volle Gültigkeit, und hilft seinen Begriff in seiner ganzen Entwickelung erst vollenden. Denn zwar ist es nicht das Absolute, was an sich selbst bei dem Tragischen den Glanz des Ideals spiegelt, da ja hier dasselbe in seiner auch das Höchste vernichtenden Macht dasteht, und es so auf gleiche Weise das von ihm ausgegangene Ideal vernichten muß, wie das Werk seiner Idee; aber daß das Ideal die Verwirklichung der Idee überall schmückt und begleitet, und dieselbe wieder zu höherer Freiheit erhebt, wo es nur vermag, ist diejenige Seite desselben, nach der es tief in das Tragische sich hineinzubilden im Stande ist, indem es die Erscheinung der Idee in dem Einzelwesen auch da noch, wo dieses gegenüber der absoluten Nothwendigkeit in seiner Freiheit zu weit ausgreift, und jene in Eigenmacht zu bewältigen strebt, läutert, und in ihr die Idee selbst zu größerer schöpferischer Kraft und Herrschaft entfaltet. Dadurch

gewinnen auch die Leidenschaften, welche als eine kühne wilde Macht des Geistes so gewaltsam dem Absoluten entgegen treten, und ihm gegenüber, sich die eigne Herrschaft gründend, so tragische Momente herbeiführen, in ihrer Erregung wie in ihrem Untergehen und Zusammenbrechen, sey es durch sich, oder durch die Macht des Absoluten, eine ernstere Fassung; denn nicht blos, daß sich die Idee selbst nun schöpferischer in sie vertieft, und so ein höheres Bewußtseyn in ihnen aufgeht, was sie den zu sinnlichen Momenten entreißt, so dringt auch das Ideal unmittelbar tiefer in ihre Bewegungen ein, sobald sie, wie hier, durch die Macht der Idee zu höherer Vergeistigung aufgehn; und so werden dadurch die Leidenschaften in sich gereinigt und veredelt, wenngleich ihre kühne Macht erst an den Momenten des Absoluten selbst scheitert. Es liegt aber in der Beziehung des Ideals auf das Tragische zugleich noch ein tieferes Verhältniß des Absoluten verborgen, indem das Ideal in seiner höchsten Beziehung zu dem Tragischen eine versöhnende Macht des Absoluten selbst wird, welche den gewaltigen und schonungslos strengen Ernst desselben in den tragischen Erscheinungen des Daseyns mild verklärt, und so auch in dem Ernste das tiefste und königliche Gesetz des Absoluten zur Offenbarung bringt, nämlich die Liebe. Denn indem das Ideal auch demjenigen Leben, welches dem Untergange geweiht ist, einen höheren Glanz leiht, so ist dies eine Erscheinung, die eben so wohl jenes Leben selbst verherrlicht und ehrt, als auch diejenige Macht, von der jene Verherrlichung ausgeht; denn der Glanz des Ideals erfreut und erhebt das Leben, wo es sich zeigt; aber da das Ideal nur aus dem Liebesspiel des Absoluten selbst aufgehen kann, so findet es auch überhaupt in der Liebe desselben seinen innersten Grund. Daher wird es zugleich ein Liebeszeichen, und eine innigsegnende Begegnung des Absoluten, wo es auch immer erscheine; und daher versöhnt uns auch das Erliegen der tragischen Naturen mit ihrem Schicksal noch mehr, wenn sie nicht blos ihr Gutes empfingen in dem Gedränge des Daseyns, sondern Liebes und Herrliches sie im Leben ergriff und beglänzte. Noch höher steigt aber jene Versöhnung durch das

Ideal, wenn dasselbe zugleich innerer und lebendiger Keim eines tragischen Daseyns ist; dann wird es in den Stürmen der Leidenschaft wie in dem Gedränge der Thaten, in Wohl und Weh, ein schützender Genius, der den tiefsinnigen Ernst des Lebens hütet und durchleuchtet; und so wird besonders der Moment des Unterliegens durch das Ideal großartig verklärt und erhebend; denn es vergeht auch da, wo das Ideal selbst mit erliegt, nur das an sich schon nichtige Moment seiner äußeren Verwirklichung, aber der Urglanz seines Wesens geht heim zu dem Absoluten, aus dem es genommen, und weihet noch die Stätte seines Daseyns. Indem nun so das Absolute an sich selbst und durch das Ideal auf und niedersteigt in den Momenten der tragischen Entwickelung, ja indem auch die Macht eines intelligenten Daseyns, das sich ihm gleichzustellen strebt, dies nur vermag dadurch, daß es sich selbst als das Absolute setzt und zu behaupten sucht, es dies aber nicht vermöchte, ohne das Absolute in sich aufzunehmen, und es in sich zur Erscheinung zu bringen, so ergiebt sich das Tragische in seinem tieferen Sinne als der Ernst des Absoluten gegen sich selbst im Widerspruch der Endlichkeit des Daseyns erscheinend; das Moment der absoluten Vernichtung des Einzelnen aber — die tragische Katastrophe — ist die Lösung jenes Widerspruchs; allein sie wird nur dann erst befriedigend genug, wenn in diesem Widerstreit auch das Einzelne sein volles Recht empfängt, sey es, ein freies, ungezügeltes Eingreifen in das Absolute als eigene Schuld büßend, oder sey es, beglänzt vom Ideal, die Nothwendigkeit des Absoluten frei ertragend. Geht aber in der tragischen Erscheinung die tiefere Idee des Absoluten selbst unter, und häufen sich darin nur blindwüthende Schrecknisse und rohe Zerstörungen des Einzelnen, so tritt Eigenmacht an die Stelle des Absoluten, und indem so auch das Ideal in sein Zerrbild versinkt, erscheint nun das Gräßliche statt des Aecht-Tragischen, und die ethische That, in diese Eigenmacht versunken, wird zum Gräul. Auf so herabgesunkener Stufe des Tragischen ist es auch, wo selbst nicht mehr Furcht und Mitleid in die Vermittelungen des Tragischen eingreifen, und das

Gemüth hin und her bewegen, sondern Widerwillen und Abscheu ihre Stelle einnehmen; nur daß freilich auch jene Bewegungen des Gemüthes in dem Aecht-Tragischen nur untergeordnete Momente der Theilnahme sind, die es erregt; denn die höhere tragische Erscheinung ist zu ernst, fordert zu sehr die innerste Sammlung des Geistes zu ihrem Verständniß auf, und stellt sich zu sehr auf den absoluten Standpunkt des Lebens hin, als daß sie vorherrschend subjectiven und blos persönlichen Antheil an dem tragischen Ereigniß ansprechen könnte. Aber eben deswegen, weil sich das tragische Ereigniß als ein allgemeines geltend machen will, selbst in dem Einzelnen, und weil zugleich das Absolute hier in das äußere Daseyn heraustritt, und sich in demselben zur Anschauung bringt, so gewinnt diese Erscheinung vorherrschend einen objectiven Charakter, der sich besonders auch in den Handlungen desselben ausprägt; und da es auch von Seiten des Ideals wesentlich wird, daß es eben, um mit dem Absoluten zu versöhnen, recht vielseitig seinen Glanz verbreite, so gewinnt das Tragische von dem Standpunkt des Schönen aus, sey es als ein Erhabenes sich darstellend, oder als das Absolute, sich nach den Tiefen seines Wesens in Herrlichkeit offenbarend, oder das Einzel-Daseyn auch für sich mit seinem Glanze schmückend, noch mehr eine objective Geltung auch auf dem Gebiete des Schönen. Doch ist es nicht zu verkennen, daß in ihm, wie auch schon in dem Erhabenen, ein so tiefes Hineingehen in das Absolute offenbar wird, daß hier das Schöne neben diesem blos Objectiven der Erscheinung schon vielfach das Absolutwerden der Schönheit ausspricht, ja auf einzelnen Höhen seiner Erscheinung völlig erreicht. Aber diese letztere Gestalt des Schönen ist nicht blos hier, sondern auch überhaupt die höchste ihrer Art.

Daß das Schöne sich nun endlich auch als ein absolutes offenbar mache, dazu gehört eine solche Unabhängigkeit von den Momenten des Einzel-Daseyns und seiner Beziehung, daß es nicht blos alle Eigenschaften des Absoluten in seinen Gestaltungen zu enthüllen hat, sondern es auch so frei, als nur immer möglich, und über allen Gegensatz erhaben, thue, da-

mit es in, mit und durch sich selbst in der ganzen Vollendung seines Wesens dastehe; und da es das Ideal ist, welches überall das Schöne entfaltet, so ist es deshalb auch die absolute Gestaltung im Ideal, welche erst in allen ihren Erscheinungen die absolute Schönheit zur Darstellung bringt. Aber als solche läßt das Ideal selbst nicht die Idee sich gegenüber bestehen, sondern nimmt sie als inniges Moment in sich auf, auch seinen höchsten Gegensatz außer dem Absoluten noch mehr vergeistigend, um so noch tiefer in dem Absoluten selbst spielen, und sich noch herrlicher aus ihm spiegeln und verklären zu können. So stellt das Ideal auf mannigfaltige Weise das Schöne in absoluter Gestaltung dar. — In derjenigen Höhe der Erscheinung, wo das Ideal auf die unmittelbarste Weise das Wesen des Absoluten in sich aufnimmt, und so ganz aufgehoben über die Momente der äußeren Erscheinung aus dem Absoluten selbst seinen Urglanz nimmt, ist es das Hehre welches die Erscheinung des Absolut-Schönen offenbar macht; und besonders ist es das Absolute, in so fern es sich darin als Princip der Idee ausspricht, und so die Urentwickelung des Ideals selbst bedingt, was sich als das Hehre in den Gestaltungen des Ideals herausbildet; daher hebt es in der Betrachtung des Schauenden so ganz besonders auch den Gedanken mächtig empor, und fordert da, wo es die Erscheinung ganz als Offenbarung des Göttlichen hinstellt, zur höchsten Sammlung des Gemüthes und zur Andacht auf, während der Glanz des Urlichtes in welchem sich hier die ideale Gestalt verwirklicht, noch zur Andacht, die sie weckt, das frohe Aufleuchten in heiterer Klarheit des Geistes hinzufügt, und auch noch da, wo die menschliche Gestalt jenes Gepräge des Hehren an sich trägt, ist es jenes Vollendetwerden in der Urkraft der Idee und jenes Durchleuchtetseyn von der ewigen Klarheit des Absoluten, was das Hehre bezeichnet; und indem es so als etwas Göttliches dem menschlichen Leben aufgeht, wird hier die Urgestalt des menschlichen Daseyns in absoluter Schöne entfaltet. So sind die Göttersöhne der alten Mythe hehre ideale Gestalten nicht durch ihre weit überlegene Kraft, sondern durch das Durchleuchtet seyn einer

solchen Kraft von dem Glanz und der Fülle der göttlichen Idee; und auch da wo die Natur in dem Erglänzen ihrer Schönheit als eine hehre Erscheinung vor uns aufsteigt, bietet sie den Eindruck einer heiligen Andacht dar, in der ihre gesammte Kraft sich zu der Uridee des Absoluten emporsehnt, und in seiner Erfüllung von der Macht ewiger Klarheit erglänzt. Ist es aber vorherrschend die unendliche Kraft des Absoluten, die in heiliger Gewalt sich in dem Ideal in seiner absoluten Hoheit und Herrlichkeit offenbar macht, so erscheint die Schönheit in ihrer absoluten Vollendung als Majestät. So stellt sich uns das Göttliche in seiner absoluten Gestalt der Herrschaft und in der Glorie heiliger Thaten dar; so sind auch die Geschlechter der Herrschenden unter den Menschen, wenn ein heiliger Wille, aus der Macht des Absoluten hervorgegangen, in ihnen und durch sie gebieterisch waltet, in dem Ideal ihrer Herrschaft frei geworden, umstrahlt von dem Glanze der Majestät, die sich in ihrem ganzen Wesen und Handeln mit zwingender Gewalt offenbar macht; so vermag auch noch das Daseyn des Thieres, wenn es, den Momenten wild ausrasender Rohheit und den niedrigen Trieben seiner Natur entstiegen, als absolute Kraft in sich selbst überwundener Thierheit sich darstellt, wie besonders in des Leuen königlicher Natur, den Ausdruck der Majestät in bewundernswürdiger Hoheit zu bieten, und so sich in den Formen absoluter Schönheit zu spiegeln. — Tritt diese Hoheit der Kraft in dem Kampfe zwischen Willen und Trieb als Erscheinung eines in sich selbst zur vollen Freiheit gelangten sittlichen Lebens hervor, das sich willig zum Opfer giebt, um die Kraft und Herrlichkeit des Absoluten zu entfalten, so zeigt sich die absolute Schöne des ethisch vollendeten Charakters als das Edle, welches eben wegen jenes Widerspruchs zwischen Willen und Trieb nur die menschliche Natur aufzuzeigen vermag, welches wir aber in der Abschattung seines Wesens ebenfalls noch der thierischen Natur beilegen, wenn in den überwundenen Trieben des Thieres eine höhere Thatkraft aufleuchtet, welche schon in die Erscheinung ethischer Momente des Lebens hinüberspielt. Ist es endlich in dem

Absoluten die Liebe, welche aus der heiligen Urtiefe seines Wesens als die absolute Innigkeit desselben in allseitiger Beziehung und Erfüllung der Kraft sich mittheilt, und in seiner Unendlichkeit ausgießt, und das Ideal durchdringt, erfüllt und zu sich hinanzieht, so ist es die Lieblichkeit welche das Ideal mit unnennbarem Zauber ergreift, und höchste Seligkeit des Daseyns über dasselbe ausgießt. — So vermag es sich besonders zu gestalten in dem Jugendglanze des Lebens, weil es da gerade die tiefsten Tiefen des Daseyns sind, in denen das Ideal auf und nieder spielt. Kind und Weib spielen in diesem Ideal, letzteres aber auch nur dann, wenn zu der Innigkeit der weiblichen Natur die frische und lebenweckende Fülle eines jugendfreudigen Gemüthes in heiterer Verjüngung des Daseyns hinzukömmt, und sich jener Innigkeit innigst verbindet; so giebt auch die Mythe, wo sie die schützenden Mächte der Natur in der Innigkeit und harmlosen Freudigkeit eines seligen Daseyns erfaßt, denenselben den lieblichen Glanz einer ewigen Jugend, und läßt so selbst in ganz kindlicher Gestaltung den Genius zur Darstellung gelangen, nicht weil es die Anfänge eines vereinzelten unmündigen Lebens sind welche darin spielen, sondern weil es die Natur selbst ist, welche in der höchsten Vergeistigung ihres Daseyns darin ihren Anfang wie ihr Ende nimmt, indem sie als ein inniges seliges Spiel des absoluten Geistes mit seinen Formen zur Ur-Erscheinung ihres Daseyns gelangt, und in dieser dem Ideal in seiner absoluten Schöne innig verwandt ist, und so seine Lieblichkeit offenbar macht. So offenbart sich auch die Natur in allen denjenigen Aeußerungen des menschlichen Daseyns, welche wir als dem Genius selbst innig verwandt und von diesem aus als das Geniale bezeichnen. Es spielt hier die menschliche Natur noch in tiefer ursprünglicher Geistigkeit auf und nieder, indem hier der eigene Geist in seiner Ursprünglichkeit eben so tief und innig in dem absoluten Grunde der Dinge steht, wie in der noch geistig waltenden Macht der Natur, so daß jenes sinnige Urspiel des absoluten Geistes mit seinen eigenen Formen in ihm schöpferische Gestalt gewinnt, und wie er selbst ein höchst liebliches Natur-

spiel wird; so wirkt er auch selbst davon innigst ergriffen und es wieder ergreifend, spielend auf die Natur zurück, und so wird auch die Natur sein eigenes Spiel, und er tritt selbst mit dem Absoluten in ein inniges schöpferisches Spiel der Gestaltung. Daher erscheint das Geniale überall wo es sich selbst treu bleibt, — das heißt als inniges Spiel schaffender geistiger Kraft, welche innig und treu hingegeben ist dem Absoluten wie der Natur, — in dieser geistigen Berührung des Absoluten, durchaus zugleich unter dem Gesichtspunkt absoluter Schönheit, welche sich darin offenbar macht, und das Genie bricht sich nicht blos im Vergleich zu dem gewöhnlichen Daseyn eine eigene Bahn, sondern seine Gestaltungen sind überall durchdrungen von dem Ausdruck im Ideal vollendeter Schönheit; und wegen seiner innigen Beziehung zu den geistigen Tiefen der Natur vermag sich jenes Gepräge absoluter Schönheit noch fester in der Wirklichkeit zu gestalten, so daß es auch die absoluten Gesetze absoluter Schönheit in die Wirklichkeit herüber trägt. Aber wenn gleich das Geniale so oft bei seinem äußeren Erscheinen durch die Gewalt des Geistes, die daraus spricht, und durch die Tiefe, Schnelligkeit und den Reichthum der Ideen, die es schafft, und zur Vollendung bringt, Staunen erregt und überrascht, weil es überhaupt die Urgesetze des Absoluten in absoluter Freiheit und Urschöne des Geistes in jeder Beziehung des Daseyns gestaltet, so daß es Hehres, und von dem Standpunkt menschlicher Kraft aus Unendlich-Kühnes und Großes vollbringt, und darin sich offenbar macht, und überhaupt in absoluter Schönheit hervortritt, in seiner innigsten schöpferischen Beziehung zum Absoluten erscheint dasselbe gleichfalls als das Liebliche, weil das Genie nach seinem innersten Wesen harmlos und in kindlicher Einfachheit, Wärme und Innigkeit das Tiefste durchdringend wie das Höchste, und aus der innersten Fülle der Kraft gern und überall mittheilend —, sey es, daß es das Eigene giebt, oder daß es das absolut Empfangene als solches zur Anschauung bringt, — jenes Spiel mit den Tiefen des Absoluten selbst innig und seelig in sich vollzieht, und so freudig bekundet.

Wenn so das Schöne in seiner absoluten Gestalt noch in besonderer Beziehung, wenn gleich an und für sich befreit von allen untergeordneten Momenten des Daseyns, das Absolute selbst nach seinen Uroffenbarungen zur Anschauung bringt, so folgt doch keineswegs, daß das Absolute nur in dem überwiegenden Hervortreten einer seiner wesentlichen Bestimmungen vor der andern die Schönheit entfalte; vielmehr giebt es auch eine Offenbarung des Schönen, worin sich diese Bestimmungen des Absoluten im innigsten Verein durchdringen, und so in jenem schöpferischen Minnespiel des Willens mit dem Absoluten als ein inniges untheilbares Ganze in höchster Harmonie und in der tiefsten Beruhigung ihres eignen Gleichmaßes hervortreten, so daß sich in so idealen Gestaltungen nicht blos das Schöne als ein ganz Absolutes in dem Erscheinen des Ideals offenbar macht, sondern auch das Absolute in ihm zu dem vollendeten Ideal seiner selbst wird. Daher jene heilige Ruhe und jene tiefe Ehrfurcht zugleich, die das Schöne in seiner höchsten Vollendung, und so sein eignes Ideal erreichend, als dauernden Eindruck hinterläßt, — ein Eindruck, der eben so fern stehend dem besondern Interesse der Gestalt, wie dem der objectiven Vereinzelung seines Daseyns, den Geist des Betrachtenden nur durch den Gegenstand in sich selbst berührt und ergreift, und durch den das Gemüth in dieser freien Schöne des Gegenstandes einer so weitüberlegenen gebieterischen Macht zu huldigen genöthigt wird, daß es willig oder nicht ihrem geheimnißvollen Zwange ganz erliegt, statt sie selbst seinen eigenen Wünschen und Neigungen näher zu bringen. — Aber nicht blos auf derjenigen Höhe des Daseyns, wo das Ideal, der übrigen Wirklichkeit entrückt, noch für sich selbst erglänzt, ist es, wo dasselbe seine absolute Schönheit offenbart, auch in der Durchdringung der Wirklichkeit bis in die größte Aeußerlichkeit herab vermag dasselbe in absoluter Schöne aufzuleuchten, und zwar stets da, wo die äußere Wirklichkeit und die Verhältnisse ihres Stoffs so ganz von dem Ideal überwunden und vergeistigt werden, daß sie sich selbst und ihrer Schwere völlig entrückt erscheinen, und wenn die Natur durch sich selbst

nur flüchtig zu jener Freiheit des Ideals aufzutauchen vermag, so ist es dagegen der Geist, welcher darnach Form und Gestalt zu bilden bemüht ist; und so ist es besonders auch die Kunst, welche jene Urschöne des Ideals in der Wirklichkeit dauernder vergegenwärtigt, festhält und in hoher Klarheit vollendet. Wie aber das Schöne durch die Verkehrtheit des Eigenwillens und den Abfall desselben von dem Absoluten sowohl in den Erscheinungen subjectiver als objectiver Schönheit sich seiner selbst entäußert, und so zum Zerrbild verunstaltet wird, so ist es auch noch mit der absoluten Schönheit, in so fern sie in der absoluten Häßlichkeit ihren Gegensatz und ihre völlige Verkehrung findet; denn indem der Eigenwille sich in absoluter Eigenheit den Gestaltungen des Absoluten gegenüber stellt, und sie, je höher sie stehen, das heißt je näher sie dem Absoluten selbst sind und dasselbe verherrlichen, um desto mehr zu verunstalten trachtet, und sich dagegen auflehnt, empfängt er dagegen, das Ideal in Gemeinheit und Aeußerlichkeit zu besudeln und zu versenken strebend, den Fluch des Absoluten, und so tragen seine Gestaltungen seine eigne Verzerrung zur Schau, indem so das Häßliche als die volle Ausgeburt des eignen Hohns und der Ausstoßung seines fluchwürdigen Daseyns durch das Absolute, von diesem gebrandmarkt und in sich selbst zerrissen zur absoluten Häßlichkeit wird; worin es in der Fülle der eignen sich selbst riesenhaft zu dem Absoluten zu verkehren strebenden Kraft als Ungeheuer erscheint, und so sich selbst zu absoluter Häßlichkeit verunstaltet, aber in seiner eignen Verworfenheit zugleich den Fluch des Absoluten an sich tragend, in der wilden Zerrissenheit seines Daseyns als das Scheusal zur Erscheinung gelangt, und so als Ausbund des Widrigen die absolute Häßlichkeit im absoluten Zerrbild seines Wesens und dessen was es gestaltet, zur Anschauung bringt.

Nachdem wir so das Gebiet des Schönen nach den wesentlichen Richtungen, in die es sich auseinanderlegt, betrachtet haben, ergiebt sich von selbst, daß eine Eintheilung des Schönen in Beziehung auf die Gegenstände welche als schön erscheinen, durchaus eine untergeordnete ja selbst ganz äußerliche wäre,

wofern sie nicht wieder mit dem innersten Wesen des Schönen in enge Verbindung gebracht wird, so daß sie alsdann selbst nur als fortgesetzte Entwicklung des Schönen erscheint, was in so fern besonders für die freie Darstellung des Schönen von Wichtigkeit ist, keineswegs aber das Schöne selbst seiner Art nach näher bezeichnet. Deshalb ist eine Betrachtung der Schönheit als göttliche oder menschliche Schönheit, oder Schönheit der Natur zwar in den weiteren Entwicklungen des Schönen eine nothwendig eingreifende, allein das Schöne selbst in seinen Urbestimmungen aus dem Ideal, in seinem Offenbarwerden als subjective, objective oder absolute Gestaltung des Ideals, ist eine so übergeordnete, daß sie überall erst jene äußerlichen Beziehungen des Schönen näher bestimmt; und wenngleich es bei der Verwirklichung des Schönen wesentlich wird, die zu Grunde liegende Idee, welcher das Ideal gegenüber sich entfaltet, und sie zur Wechselbeziehung mit sich bringt, als eine besondere für das Göttliche, für das Menschliche und das Leben der Natur festzuhalten, um daran die Schönheit des Gegenstandes auch als eine ihm wesentliche anzuerkennen, und sie darnach weiter zu betrachten, so vereinzelt sich doch nothwendig wieder der Ausdruck des Schönen, sei es bei göttlichen, oder menschlichen Erscheinungen desselben, oder bei denen der Natur bis zur Individualität, in die sich die Idee hineinbildet, so daß eine genügende Durchführung eines solchen Eintheilgrundes nur durch eine weitgeführte Vereinzelung der Idee selbst, also durch das Aufheben der allgemeineren Haltung einer solchen Theilung zur vollen Geltung gelangte, d. h. indem dieser sich selbst zerstreute und auflöste. Daher kann auch nur der Gegenstand für das Schöne von Bedeutung seyn, in so fern er in seiner Bestimmtheit besonders empfänglich ist, das Ideal in sich aufzunehmen und zur Anschauung zu bringen, keineswegs aber in so fern er nur überhaupt und so ungefähr dies oder jenes bedeutet, und diese oder jene Bestimmung des Daseyns in sich vollendet. So ist auch die Naturschönheit allerdings eine nichtige und leere, wenn sie nicht in bestimmter Individualität und aus der eigenthümlichen Verwirklichung der die Na-

tur durchdringenden Ideen das Einspielen des Ideals zur vollen und klaren Erscheinung hervortreten läßt, und um so mehr, da in den Gestaltungen der Natur bei aller Bestimmtheit ihrer Momente, doch noch so viel Unbestimmtes und Schwankendes zum Vorschein kömmt, indem die Idee der Natur in dem Widerstreit der Momente des Scheinens und Seyns nicht selten nur erst zu einer nothdürftigen Bestimmung und Ausprägung des Daseyns gelangt, und den Massen erliegt, statt in sich selbst frei zu werden, und so zu einem verklärten Daseyn aufsteigen zu können; aber deshalb behaupten zu wollen, daß die Natur durchaus keiner Schönheit fähig sey, würde so ganz der wirklichen Erscheinung der Natur widersprechen, daß alles, was die dichterische Anschauung und die freie Empfänglichkeit des Gemüthes darin Herrliches erblickt, und mit hoher Begeisterung ergriffen hat, ja die malerische Betrachtung und Abbildung der Natur selbst in ihrem landschaftlichen Erscheinen, nur zu einer subjectiven Besonderung des künstlerischen Gemüthes selbst sich verengte, statt demselben in einem tiefen gemeinsamen Leben des Geistes überhaupt zu begegnen. Nie wenigstens hat ein von der Anschauung der Natur selbst innig ergriffenes, und am allerwenigsten ein wahrhaft künstlerisches Gemüth so etwas irgend zu behaupten versucht; und wenn das classische Alterthum nicht die Erscheinung der Natur an sich selbst als Schönes nachzubilden geneigt war, so lag dies vielmehr darin, daß zu dem vollen Verständniß der Natur vielmehr die mystische Anschauung derselben gehört, welche sich in den immanenten Grund der Dinge versenkt, und ihn zur Anschauung bringt, nicht aber die mythische, als welche die Geheimnisse des Geschehens und Werdens in der Ursprünglichkeit ihrer Entwickelungen in das volle Leben der Gegenwart einführt, während doch diese die Alten in ihrer vorherrschenden Richtung auf die freie und vielseitige Gestaltung des Lebens, alles, selbst das Göttliche, womit sie beginnt, in den Kreis des Menschlichen hineinziehen lehrte, eben weil sich ganz natürlich darin, da das menschliche Daseyn die mannigfaltigsten Elemente des Lebens in sich vereinigt, auch die höchste

Lebendigkeit und Vielseitigkeit des Daseyns offenbar macht; und es mußte ihnen schon deshalb die Natur überhaupt von jedem andern Gesichtspunkt aus ferne stehen, wenn es ihnen auch nicht an einer umfassenderen und tieferen Beobachtung derselben gefehlt hätte. Aber jene verschiedenen Richtungen des Mythischen und Mystischen selbst bezeichnen in den Entfaltungen des Schönen, so fern es durch die Thätigkeit des Menschen gefaßt und gestaltet wird, so wesentliche Momente des Schönen, daß es aus der Sache selbst hervorgeht, sie auf dem Gebiet des Schönen in ihrer individuellen Durchbildung als das Antike und Romantische einander entgegenzusetzen, und in dem Modernen ihre Vermittelung anzuerkennen. — Zwar wird das Mythische wie das Mystische gewöhnlich in einer engern Bedeutung lediglich nur auf die Betrachtung des Göttlichen für sich bezogen, aber es liegt in dem Begriff beider selbst durchaus etwas Allgemeineres enthalten, welches erst genau alle diejenigen Zustände und Verhältnisse des Daseyns zu umfassen vermag, die als etwas Mythisches und etwas Mystisches anerkannt werden. Denn wenngleich die Mythen nach ihrer Urbedeutung alte heilige Sagen bezeichnen, so sind es doch eben so gut Sagen über die früheren Geschlechter der Menschen und über die längst vorübergegangenen Entwickelungen der Natur, als über die uralten Thaten und Leiden der Götter selbst, was die Hellenen unter diesem Ausdruck zusammen fassen, und das Heilige, was in den Mythen liegt, hat nicht blos darin seinen Grund, daß jene Sagen sich an den priesterlichen Religionsdienst enger knüpften, oder auch daß sie zugleich durch ihr Alterthum und das Geheimnißvolle ihrer Kunde höchst ehrwürdig waren, und daß das Göttliche in so vielen besondern Fällen und sich selbst ein Besonderes so tief in die Angelegenheiten der Menschen und die Entwickelungen der Natur eingreift, sondern überhaupt weil die ganze Urentwickelung von dem was da ist, seyen es Götter oder Menschen, Thier oder Pflanze, oder anorgische Naturbildung aus einem göttlichen Urprincip der Gestaltung darin aufgeht und sich fortentwickelt; was wir als das Absolute anerkennen, tritt dort als Chaos und als

ewig waltendes Schicksal bald materieller bald geistiger hervor; aber so wie die Entwickelungen des Daseyns beginnen, ist es überall das Walten urgöttlicher Macht überhaupt in den Göttern, wie in den Menschen und der ganzen Natur, welches den Sagenkreis der Mythe bestimmt, und so wird die Mythe eine Uroffenbarung des Absolut-Göttlichen überhaupt in dem Daseyn der Dinge, und ihr Wesen ist gerichtet nicht auf die Betrachtung dessen allein, was eben da ist, sondern auch auf das, was war und was seyn wird, wie auf das wie es war, und wie es seyn wird; oder mit andern Worten, es ist Fortentwickelung des göttlichen Lebens in, mit und durch die Geschichte der Wesen; aber da das Göttliche sein höchstes Gleichniß nur in dem menschlichen Leben findet, so ist der Mensch selbst und die Erscheinung des Menschlichen ganz besonders Träger und Stellvertreter des Göttlichen, wo es sich zeigt, und indem die Geschichte nicht ausreicht, das Leben als ein göttliches tief genug zu bestimmen, so tritt zugleich das Symbol ein, um die Idee des Göttlichen noch mehr zu versinnlichen und in der Wirklichkeit zu gestalten, ohne daß sie des tieferen Sinnes entbehre, der jenseit der zeitlichen und momentanen Entwickelung des Lebens selbst liegt. So leben die Götter in der Mythe ein göttliches Leben überall besonders auf menschliche Weise, obgleich in der Macht und Vollendung des Göttlichen selbst, und wo die gemeine Wirklichkeit auch in dem Menschlichen ihr Wesen und seine Bedeutung allzusehr verhüllen und vernichten würde, tritt überall das Symbol wieder ein, um das Göttliche dem Gemeinen wieder zu entrücken. Daher ist auch die mythische Ansicht der Natur nicht auf das Vorliegende ihrer Erscheinung gerichtet, sondern die Natur wird zu einer Geschichte göttlicher Offenbarungen und göttlichen Lebens überhaupt, welches darin fortwirkt, und sich entwickelt; deshalb wurde bei den alten Völkern jede individuelle Erscheinung der Natur unter dem Merkmal göttlichen Thuens und Geschehens erkannt und begreiflich, und so leben dieser Ansicht gemäß in der Natur überall Genien und Dämonen als Repräsentanten des Göttlichen in menschlicher Gestalt, und wo die Erscheinung sich

allzusehr im Menschlichen oder auch in einem flacheren Sinn der Natur verlohr, da mußte das Symbol nothwendig wieder den tiefen geistigen Sinn des Göttlichen auch hier in der Wirklichkeit bewahren; so treten daher in der hellenischen Darstellung Götter und Nymphen metonymisch und symbolisch an die Stelle der Flüsse, Quellen und Haine, und der übrigen Theile der Landschaft, wenn ein tieferes Leben in ihr zur Anschauung gebracht werden soll. Aber die Darstellung des Antiken, als besonderer Art der Gestaltung des Schönen, ist noch keineswegs dadurch abgeschlossen, daß es überhaupt die mythische Auffassung des Daseyns ist, welche darin überwiegt, denn sonst müßten eben so gut die mythischen Gestaltungen der Inder, Aegypter und anderer Völker, welche das Leben in vielfachen Mythen zusammenfaßten, diejenige Form der Schönheit erlangt haben, welche wir als die antike bezeichnen, und doch war dies keineswegs der Fall. Es gehört aber zu der vollendeten mythischen Durchbildung des Daseyns zugleich die Gestaltung in dem Ideal, wenn sich das Göttliche in voller Freiheit darin offenbar machen und geschichtlich verwirklichen soll, weil es überall, eben so wohl in Vergleich zu dem menschlichen, oder jedem andern Daseyn, als auch nur auf sich selbst bezogen, wo es zur Erscheinung des Daseyns wird, nur von dem Standpunkte des Ideals aus ganz begriffen und gefaßt werden kann. Es standen nun die Hellenen, und wer sich ihrer Bildung naturgemäß anschloß, in der Anschauung des Göttlichen durchaus in dem Ideal, und deshalb mußte auch jene mythische Ansicht des Lebens, der sie sich hingaben, als eine fortgesetzte Entwickelung und Verwirklichung des Göttlichen zugleich eine Fortentwickelung und immer mehr in die Wirklichkeit eingehende Durchbildung des Ideals selbst werden, bis es sich dem Menschen in dem Menschlichen zur unmittelbarsten Näherung und innigen Berührung darbot. So sehen wir überall in dem Erscheinen antiker Schönheit das Leben erfaßt, und selbst die bloße Menschengestalt nimmt den Abglanz jener Göttergestalt an, zu der es erst hinaufspielte, und ihr seine eigenen Züge darbrachte, und indem auch die Tem-

pel der Götter in ihrem Bau den idealen Ausdruck des Göttlichen bewahrten, so war es auch hier, besonders bei dem ionischen Stil das hehre Herabsteigen des Göttlichen in die heitere Wohnlichkeit des Menschlichen, welches vorherrschend die Richtung des Ideals zu dem Menschlichen bezeichnete, während die Behausung der Menschen in der weit geschwungenen Halle, der Wegwendung von dem Gewühl der Welt, der Zurückgezogenheit in sich selbst und der Hoheit seiner Söller das Göttliche in idealer Erscheinung in sich aufzunehmen strebte, und den heimischen Heerd selbst zum Weihaltar der Gottheit entzündete. So bleiben die Thaten und das Leben der Helden und Volksstämme der Hellenen, ihre Festlichkeiten wie ihre Weihen, der Ernst des Lebens wie der heitere Scherz, die Bühne wie die Welt an den Reiz der Mythe geknüpft, und von hier aus entfaltet sich erst das Ideal in den mannigfaltigsten Gestaltungen des Schönen in höchster Freiheit und Eigenthümlichkeit der Erscheinung zugleich; und wenn auch die mythische Handlung im Ideal nur aus dem innersten Moment ihres Wesens hervorgehen kann, wo sie im innigsten Zusammenhang mit sich selbst bleiben und so auch aus der Mythe tief und lebendig hervortreten soll, so sehen wir da, wo sich das Antike handelnd bewegt, unter dem Standpunkt des Ideals Zeit und Raum und Handlung sich innigst vereinen, und so bei den Darstellungen des Augengenblicks selbst als Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit sich zusammenzufassen, indem so die Bedingungen der Zeit, des Raums und der That in einen einzigen idealen Moment des Geschehens zusammengehen. —

Wenn das Mythische so überall stark und gemessen in das Leben eingeht, so verhält sich dagegen das Mystische wo und wie es sich auch in den Entfaltungen des Lebens zeigt, gerade umgekehrt; auch hier ist es das Göttliche, welches seinem innersten Wesen nach offenbar wird, aber es wird sein Offenbarwerden und sein Geschehen völlig entgegengesetzter Art; denn während die mythische Betrachtung des Daseyns das Urgöttliche selbst immer näher der Wirklichkeit des Daseyns in einer Reihe von Fortentwickelungen bringt, ist es hier

vielmehr ein Lösen und Aufheben des Daseyns in das Urgöttliche hinein, es ist der absolute göttliche Grund des Daseyns selbst, in den alles wieder zurückgeht und darin versinkt, es ist die Gegenwart des Absoluten in seinem absoluten Seyn, welches in dem Daseyn das Wesen, und in der Handlung der innerste Grund selbst bleibt, und in dessen Gegenwart das Einzelne erliegt. Nicht immer tritt aber das Bewußtseyn des Absoluten als des Göttlichen selbst in dieser mystischen Betrachtung des Daseyns hervor; oft ist es nur Das geheimnißvolle und tiefe Urwesen in dessen Unergründlichkeit das Daseyn ruht und besteht, bis zu dessen Betrachtung die Mystik aufsteigt, in anderer Richtung ist es so das Moment des Urgeistes, an welches sich dieselbe ergiebt, ja selbst nur das Absolutwerden des Einzelwesens als Aufgang in ein höheres, allgemeineres, aber noch unergründliches Daseyn, welchem die mystische Richtung des Betrachtenden erliegt; so ist es zwar überall das Absolute, welchem sich die Mystik zuwendet, als dem innersten Grunde der Dinge, aber oft sind es auch nur einzelne Momente des Absoluten, worin sie sich vertieft; und so ist alles, so fern es in dem innersten Grunde des Wesens besteht, und dahin wieder eingeht, in solcher Hinwendung und in der Sehnsucht nach diesem innersten Grunde selbst als ein mystisches zu erfassen. Indem nun auch in der Natur, in ihrem Thun und Leiden ein allgemeiner geistiger Grund erkannt wird, in welchem sie besteht, und in ihren Erscheinungen dahin einkehrt und wieder hervortritt, um sich nur inniger wieder dahin aufzuheben, in so fern ist es der eigene Heimgang in das Absolute, in welchem sie vorwaltend begriffen ist; und indem ferner der betrachtende Geist selbst darnach strebt, in dieses Leben der Natur sich zu vertiefen, und sein eignes ihr hingiebt, um so in und durch sie einzugehen in das Absolute, in so fern giebt sich hier auch in dem Daseyn bei der Betrachtung und in dem Zusammenleben mit der Natur ein Mystisches kund. Diese Richtung ist es gerade, aus welcher auch das höhere Interesse an der Naturanschauung hervorgeht, und in welcher das Leben der Natur selbst als ein hehres und herrliches sichtbar wird, wenn es zugleich das

Ideal ist, was sich dieser mystischen Beschauung enger verknüpft; denn es wird nun so jene Sehnsucht nach den mystischen Tiefen des Daseyns zugleich eine unendliche Sehnsucht nach dem Ideal, welches zwar in seiner unendlichen Herrlichkeit in die Tiefen des Absoluten selbst spielt, aber auch zugleich seinen Glanz und seine Klarheit in himmlischen Strahlen in das Daseyn hernieder sendet; und so entsteht zugleich jenes künstlerische Wohlgefallen an der Natur, in welchem in ihrem Erscheinen das eigenste Wesen derselben in dem Glanze und der Sehnsucht nach dem Ideal zum tieferen Verständniß und zur klaren Anschauung gebracht wird. Es ist aber nicht blos das Mystische überhaupt in dem Erscheinen der Natur, auf welches sich hier die Darstellung des Schönen bezieht, sondern in seiner eigenthümlichsten Richtung durchgebildet, offenbart es sich zugleich als das Romantische, und bildet so den Gegensatz des Antiken in diesem vorwaltenden Ausdruck seiner Schönheit. Da es das Ritterliche ist, welches als innerste Wurzel des Romantischen dasteht, so scheint es jedoch, als ob es so viel mehr die volle That, und die geschichtliche Entfaltung des Lebens sey, welche dem Romantischen zukomme, so daß es in so fern, sich vielmehr dem Mythischen nähernd, sich dem Mystischen entfremden würde, als daß es in ihm seine Begründung hätte; allein bei genauerer Betrachtung verhält es sich wesentlich anders, und jener Schein sinkt in sich selbst zurück. Denn betrachten wir die That des Ritters näher, so hat sie in sich selbst durchaus nicht jene bindende Einheit, welche dem Mythischen zusteht; denn bald ist es der Hof, bald der Wald, bald die Felsburg, wo die ritterliche That sich entfaltet, ohne daß dies mit Nothwendigkeit und nach genauem inneren Zusammenhang geschähe; vielmehr ist es gerade das Abentheuer als das im Zufall Ergriffene und Unerwartete, was zu meist die ritterliche That bestimmt, und in den Heldensagen des Ritterthums ist oft die That äußerlich so seltsam hingestellt, daß sie vielmehr als die Macht des Zaubers und der Laune erscheint, in der sie beginnt, fortgeht und endet, denn als nothwendige Entwickelung aus sich selbst. Aber das leitende Princip der That, in welchem sie sich tiefer

begründet und einigt, ist die Ehre, die Liebe und der Glaube, welche zwar in ihrer freieren Entwickelung als Idee in das Bewußtseyn treten, aber in ihrer ganzen Kraft als geheimnißvolle mystische Gewalten einwirken; es ist eine unendliche Sehnsucht, welche diese Liebe, diesen Glauben und diese Ehre bewegt, und für die das ritterliche Gemüth alles freudig aufopfert und vor allem sich selbst; dabei sind es jedoch keineswegs die Erfolge des Glaubens, der Liebe und der Ehre, welche die Befriedigung jener Sehnsucht herbeiführen, sondern es ist vielmehr das Hineinstreben und Hineinleben in die absolute überschwengliche Fülle ihres Gehalts, wohin das Verlangen immerwährend treibt und andrängt. Dazu kömmt noch die sinnvolle Tiefe des Einsiedlers, des Minnesängers, und das Geheimnißvolle und der Einzelheit Entfremdende heiliger Ordensgelübde, welches noch mehr jene mystische Richtung des Romantischen bedingt und erweitert; und in allen jenen Gestalten des Romantischen liegt Entsagung seiner selbst und Hingebung an den gefeierten Gegenstand seines Sehnens, als sey in ihm nur unendliches Seyn und Wesen enthalten. So wird die romantische That unendlich tief in ihrem Innern, wegen der mystischen Fülle, in der sie steht, aber eben darum auch der äußeren Einheit entbehrend vollzieht sie nicht selten äußerlich nur sprungweise den Zusammenhang des Raumes und der Zeiten, eben weil das Mystische von diesen Bedingungen des Daseyns dieses selbst entfesselt; so wird die geschichtliche That des Ritters in dem Sagenkreise des Romantischen nach ihrer äußeren Erscheinung betrachtet vielmehr dem Antiken gegenüber zur Novelle des Augenblicks, als zur tieferen Einheit eines zeitlich gebundenen Daseyns, oder in ihrer historischen Fortentwickelung phantastisch willkührlich, wo das Leben sich frei und schöpferisch gestalten soll. Dieser Drang aber zu schaffen und zu gestalten, und doch auch wieder die augenblickliche That in mystische Tiefe zu versenken, giebt dem Romantischen diejenige Stellung zu dem Ideal, in welcher es sich als besondere Schönheit offenbar machen kann. Jenes Leben und Leiden für die Liebe, die Ehre und den Glauben, war durchaus ein ideales selbst, in so fern es nicht die Idee derselben in ihrer

Unendlichkeit erfaßt allein war, welche dabei waltete, sondern es durchdrang dieselbe in ihrer mystischen Tiefe zugleich das Ideal mit seiner ganzen Herrlichkeit; aber es steht hier nicht da, als in dem Kreise des Menschlichen heimisch geworden, sondern in überirdischem himmlischen Reize; so adelte es die Ehre, die Liebe und den Glauben, indem es dieselben in ihrer Sehnsucht weit über das Alltägliche erhob, und eine Fülle von Blüthen, die so das Ideal treibt, vor allem der Zartsinn und der Hochsinn des Gemüthes gingen nothwendig aus dem mystischen Aufschwung zu dem Ideal hervor, eben weil die mystische Innigkeit des Geistes die Empfindung veredelt, und weil auf der andern Seite das Emporstreben zu dem Ideal die eigene Kraft über sich selbst erhob. Aber jenes Emporstreben kühner Kraft, welche sich dann auch eben so kühn nach Außen wandte gegenüber jener mystischen Tiefe, zeigt auch, warum das Romantische zugleich dem Phantastischen sich so innig verknüpfte, denn es ging das Leben nothwendig in die mystische Tiefe, weil es noch zu nahe dem Quell stand, aus dem es selbst als ein höheres geflossen, nämlich jener gewaltigen Regung des ewigen Geistes, welche die Völker in göttlicher Weihe erlösend zu sich emporzog, und es strebte das Leben wieder aus jener mystischen Tiefe hervor, weil es selbst in zu gewaltige Erregung gebracht war, als daß es hätte zu ruhen und zu schweigen vermocht; allein in höhererer Freiheit und Thatkraft sich wiedergewinnend, schwankend zwischen dem Wunderbaren jener Erregung und dem Reiz jugendkühner Kraft, welche überall mächtig hervorbrach, mußte die freie schaffende Gewalt der Phantasie in kecker Ungebundenheit der Wirklichkeit entfliehend, Wunderbares und Seltsames schaffen, denn es war ja selbst ein Reich der Wunder unter den Völkern erwacht, und so entstand hier das Phantastische, als eine neue mystische Welt der Dinge, welche zugleich den Glanz des Ideals mit dem schwärmerischen Reize der Dichtung bunt und magisch umhüllte. So sehen wir sogar in den ehrwürdigen Münstern und heiligen Domen des Mittelalters in ihrem erhabenen Säulenbau, und den hochgeschwungenen und doch zugleich in sich gebeugten Hallen, so wie in dem geheim-

nißvollen Dunkel, was in ihnen wohnt, jene ernste, mystische Einkehr des Gemüthes in sich selbst, und jenes Emporstreben der Andacht zu dem Göttlichen hin, ernst und bedeutsam vorgebildet, aber auch jener kecke Reiz des Phantastischen findet in dem magischen Zwielicht, welches durch die buntfarbigen Gläser der Fensterbogen sich bricht, und in die ehrwürdige Herrlichkeit des Ganzen einspielt, so wie in der Mannigfaltichkeit der Spitzen und Säulchen, welche überall als Zierrath gegeneinander streben, seine Geltung und Aufnahme in den Eindruck des Ganzen. Und auch da, wo wir die kühne Erhebung einer Gegend in heiligem Ernst emporsteigend und zugleich in lieblicher Innigkeit wieder in sich versinkend, unter dem Charakter des Romantischen erfassen, ist es gleichfalls die wilde Zerrissenheit und abentheuerliche Sonderbarkeit einzelner Formen, besonders in dem Erscheinen des Wunderbaren, welche so das Gepräge des Phantastischen darbietet. — Jener mystische Geist aber, welcher die romantische Schönheit hervorbildet, so wie jene mythische Richtung der Alten, welche in der Allgegenwart des Ideals die antike Schönheit zur Vollendung brachte, sind, für sich genommen, noch so wenig derjenige Standpunkt der Durchbildung des Schönen, welcher zugleich vollständig und durchaus das Schöne als das Moderne in sich enthält, ungeachtet das Mythische und Mystische doch auch wieder nothwendig zu der Gestaltung desselben beitragen, daß selbst diejenigen Erscheinungen des Schönen, welches in dem Modernen bald das Romantische, bald das Antike nachahmen und in sich aufnehmen, bei genauerer Betrachtung als ganz verschieden von demjenigen erscheinen, was uns jene früheren Richtungen auf dem Gebiet des Schönen als solches darboten, deswegen, weil ihnen die ganze Fülle jener Zeiten fehlt, nach denen sie gestalten; ihr Geist, ihre Art, ihre Sitte und ihr Sinn, sie sind uns untergegangen, wenngleich ihre Formen noch zu uns reden. Daher würde auch dies durchaus nur eine höchst oberflächliche Richtung auf dem Gebiete des Schönen bezeichnen, wenn das Moderne aus einer bloßen Vermischung beider Principien, des Antiken nämlich und des Romantischen, hervorge-

hen sollte; vielmehr liegen beide, obgleich in dem Modernen zusammengehend, dennoch nur als einzelne abgesonderte Seiten desselben auseinander, ohne sich einander zu nähern, wofern nicht eine tiefere Einheit sie in sich zu binden hervortritt; diese findet sich aber in der Höherbildung der Völker aus dem Romantischen hervor auf den Standpunkt der Idee, welche selbst aufgehend aus der mystischen Richtung des Geistes das volle Leben allseitig umfaßte, und so auch in der Gestaltung des Schönen Mythisches und Mystisches, Antikes und Romantisches in höherer Einheit zu verknüpfen vermag. Gerade dies ist nun auch derjenige Standpunkt, von welchem aus die Erscheinung des Modernen als besondere Gestaltung des Schönen in ihrer gelungenen wie verfehlten Richtung gefaßt werden muß. Ueberall hin sehen wir in demselben die Idee sich entfalten und ihre Herrschaft geltend machen; daher das Sentiöse in den Schöpfungen der Dichter und Redner, was so sehr in dem Modernen zu Tage tritt; daher die reiche Mannigfaltigkeit von Formen und Gestaltungen, selbst bis zu der Mode herab, in welcher die Darstellungen der Kunst sich ausprägen, denn nicht blos die Idee in ihrer einfachen Höhe über den Gestaltungen der Dinge stehend, wie sie auch schon in dem Romantischen aufzusteigen beginnt, ist es, welche den Entfaltungen der Idee genügt, sondern die vielseitigste Auseinanderlegung derselben, und die mannigfaltigste Hin- und Herwendung und Beziehung derselben auf dem Gebiete des Daseyns und seiner Vereinzelungen kann hier nur dem regen und reichen geistigen Wesen der Idee Genüge leisten; so entstanden deshalb selbst eine Menge Versuche auf dem Gebiete der Kunst, welche sogar das Unmögliche möglich zu machen strebten; und wenn vieles der Art mißlang, anderes wenigstens vereinzelt und allzugekünstelt dasteht, so mußte doch auch dadurch die Sicherheit und Freiheit des künstlerischen Lebens bedeutend gefördert werden, weil auch die Erfahrung so der Idee wie der Kunst auf die mannigfaltigste Weise entgegen kam. Diesem regen Aufstreben der Idee gehört es daher an, daß die mannigfaltigsten Arten des Stils in der Rede zur freien Durchbildung gelangten, daß das Drama zu den

vielfachsten Gestaltungen und Formen hindurchdrang, daß die zeichnenden Künste in den Gesetzen der Anatomie und Perspective eine größere Sicherheit erlangten, daß die Musik in der reichen und tieferen Durchbildung der Gesetze der Harmonie wie des melodischen Princips zu hoher Vollendung aufstieg, und daß die Lieblichkeit und Anmuth des Tones in der Fülle und dem Wechsel immer neuer Instrumentirung zum freien Bewußtseyn gelangte. Aber nicht blos die Mannigfaltigkeit der Idee und ihres Verständnisses, wie ihrer künstlerischen Macht, gehört zu den Merkmalen des Modernen, sondern auch die Tiefe der Idee war es, welche so mehr aufging; daher das Sinnvolle, das kühn und kräftig Gedachte, was so sehr diese Periode der Kunst bezeichnet, daß überall Geist und Gedanke aus den Werken derselben hervorleuchtend, seine vollste Anerkennung fand, daß selbst die Musik die tiefsten Ideen in sich zu verarbeiten strebte, was ihr in der Innigkeit ihrer Sprache oft wunderbar tiefsinnig gelang. Und weil die Idee selbst auf verschiedenen Bahnen der Erkenntniß zur Anschauung gebracht wird, indem sie sich bald in der Entwickelung des Daseyns geschichtlich offenbar macht und durchsetzt, bald aus der mystischen Vertiefung dem Geiste aufleuchtet, bald wieder in der Hinanbildung ihrer vereinzelten Momente zur absoluten Einheit ihrer selbst auf dem Wege ursprünglich und unmittelbar aus und in ihr selbst erkennender Speculation zum freien Bewußtseyn gelangt, so mußten auch diese Richtungen der Erkenntniß selbst in die Gestaltungen des Modernen tief eingreifen. Daher ist es bald das Historische, und ihm nur sich anschließend das Mythische, da es an sich dem höheren Standpunkt der Idee unterliegt, bald das Mystische, in welchem hier die Idee Gestalt gewinnt, und wenn das Speculative selbst, weil es sich leicht zu sehr dem vollen Leben der Form entzieht, nicht zur allgemeineren Durchbildung seiner Kunstformen gelangt ist, so steigt es doch blitzweise, und fast divinatorisch auf in den Erzeugnissen einzelner Dichter, die in der Mündigkeit ihres geistigen Anschauens die tiefsten Ideen zur Darstellung bringen. Aber es ist auch hier keineswegs die Idee allein, welche, so frei und umfassend und vielseitig

sie auch an sich ist, den Ausdruck des Schönen zu geben vermag, sondern es gehören dazu noch die Momente des Ideals, welches die Härten derselben schmeidigt, und die Idee in ihren eigenen Bildungen von sich selbst frei macht, und in jenes geistige tiefe Spiel mit sich versetzt, woraus so Liebliches, wie schon gezeigt, hervorzugehen vermag. Dies ist daher auch bei der Gestaltung des Modernen zur Schönheit unerläßlich, und es muß das Ideal in allen Momenten der Idee dieselbe umspielen, wenn sie zur vollen Schönheit gelangen soll; daher sehen wir in den Werken des Genies bei den neueren Kunstformen allerdings so reiche Schönheit entfaltet, weil es ganz in dem Ideal lebt; aber wir finden auch zu keiner Zeit so viel kleinliche Nachäfferei und Berechnung des Einzelnen und Aengstlichkeit in den Nebensachen, als in der modernen Periode der Kunst; eben weil die Kunst, zu sehr von der Idee hingenommen, sich nicht immer zu dem Ideal zu erheben vermochte, oder dasselbe aus Mißverständniß und Vorurtheil selbst absichtlich vernichtete und darüber hinwegsah, und auch in der Nachahmung des Antiken, das doch das Ideal dem Leben so nahe bringt, wurde der einzelne Künstler nicht selten davon hinweggezogen und zu Mißgriffen verleitet, weil er durch die erregteren Momente der Idee mehr dasselbe zu bedenken, und an dieselbe Kunstregel zu knüpfen sich hinreißen ließ, statt es in seinem Geiste zu durchleben. Wenn demnach das Moderne seine eigene Gestaltung des Schönen hervorgebildet hat, so hat es jedoch seine Entwickelung selbst noch nicht überall ebenbürtig und genügend gelöst, besonders in der bildenden Kunst; aber sey es auch, daß es in sich selbst vollendet dastehe, — so wie alle Wissenschaft endlich aufgeht in das Gesicht, so ist dies auch noch ein Standpunkt für die Kunst, der sie unmittelbar in die heitere Nähe des Ideals selbst erhebt; so haben stets die geweihtesten unter den Künstlern zu dem Schönen hinangeblickt, so schafft es das Genie, so wird der Dichter zum Seher, und der Maler weissagt mit seinem Pinsel, wie einst Raphael von der Königin der Himmel; und so besteht zwar das Schöne in verschiedenen Zeitperioden abgesondert und eigenthümlich ent-

wickelt, aber die Darstellung seiner Urschöne fällt mit der Uranschauung des Ideals innigst zusammen.

2) Anschauung des Schönen.

Da das Ideal als das Schöne ein Erscheinendes ist, so ist allerdings auch die Anschaulichkeit desselben ein ganz natürliches Verhältniß von ihm zu der Erkenntniß, indem es so durch die Möglichkeit der Anschauung und ihrer Hinwendung zu dem Schönen erst völlig offenbar wird, und zugleich sich selbst zu genügen vermag. Es greift aber auf solche Weise die Anschauung des Schönen wieder so tief in die besondere Gestaltung des Schönen, daß es wesentlich wird, zunächst den Begriff derselben genauer zu bestimmen, um nicht in der Anwendung ihrer Momente mißverstanden zu werden. Schon aus der Entwickelung des Ideals in seiner Vielseitigkeit und Besonderung ergiebt sich, daß es nicht blos dasjenige umfaßt, was den Wahrnehmungen des Gesichtes zusteht als Erkenntniß der Dinge im Lichte, sey es das äußere Naturlicht, oder das innere Aufleuchten der Phantasie, wie sie z. B. im Traume ihre Spiegelbilder zu gestalten pflegt, oder auch jenes geistig verklärte Licht, in welchem der Seher die Tiefen des Daseyns zu erblicken vermag, was dabei aufglänzt; denn auch der Ton, wie es sich ergiebt, der doch nach einem ganz andern Princip der Wahrnehmung offenbar wird, und die Bewegung, von der es wenigstens nicht nothwendig ist, durch das Gesicht erkannt zu werden, ja sogar die Idee, welche sich doch ganz in ihren Tiefen über die Elementarerscheinungen des Daseyns erhebt, so vergeistigt sie auch sind, war doch sogar in ihren innersten Entwickelungen des Durchdrungenwerdens von dem Ideal und somit einer hohen Schönheit fähig. Daraus ergiebt sich aber, daß der Begriff der Anschauung nach seinem ganzen Umfange und nach der vollen Tiefe ihres Gehalts erfaßt werden muß, wenn er der innersten Betrachtung des Schönen völlig genügen soll. — Es liegt nun in dem Wesen der Anschauung zunächst eine Beziehung zwischen Subject und Object zu Grunde, denn es ist ein Wahrnehmendes da, und ein für die Wahrnehmung Gegebenes; zwischen die-

sen tritt ferner eine Wechselwirkung ein, so daß, wenngleich das Object sich zuvörderst bemerklich machen muß, um wahrgenommen zu werden, also hier als thätig einwirkt, und eben so das Subject seinen Eindruck empfangend zunächst als leidendes erscheint, doch durchaus auch dasselbe jenem Eindruck zugleich begegnend, ja ihn oft selbst zuerst hervorrufend, — indem es diese Wechselbeziehung beginnt, — als ein thätiges dem Object gegenübersteht, während dieses in so fern wieder als das Leidende erscheint; und so besteht in der Ausgleichung und dem Zusammengehen dieser Doppelbeziehung der Moment der Wahrnehmung selbst, nur daß hier wieder bei der Empfänglichkeit des Wahrnehmenden nach Außen hin zwar das passive Verhältniß überwiegt, aber sich die Thätigkeit selbst nun desto mächtiger nach Innen wendet, jenen empfangenen Eindruck als Moment der Wahrnehmung auch geistig tief zu verarbeiten und zu bewahren. Denn zu aller Anschauung gehört von Seiten des Subjects nothwendig auch ein tieferes Verständniß derselben, so daß also die Fähigkeit durchaus eine höhere geistige wird; denn das Thier vermag nicht einmal zu schauen, das heißt, den flüchtigen Eindruck seiner Sinne mit ernster Kraft und in lebendiger Fülle zu ergreifen, geschweige den gewonnenen Eindruck zu begreifen, und sich in ihn zu vertiefen, um so inniger und geistiger wieder ihn sich zu eigen zu machen. Wenn nun aber auch zu der Anschauung selbst die Fähigkeit zu begreifen, und den Eindruck tiefer zu verstehen nothwendig gehört, so ist es doch keineswegs so zu deuten, als ob das Wesen der Anschauung besonders in einer Vermittelung läge, welche zwischen Subject und Object statt fände, indem der Verstand selbst mittelbar in discursiven Reihen der Erkenntniß sich hin und her wendend die Anschauung vollzöge; vielmehr ist das Wahrnehmen der Anschauung ein ganz unmittelbares, indem alles, was durch die Anschauung erfaßt wird, in seiner Berührung mit dem Wahrnehmenden von diesem selbst ohne alle weitere Vermittelung der Erkenntniß geistig ergriffen und festgehalten wird; und vermag gleich auch die Fähigkeit des Verstandes einen Gegenstand der Anschauung durch vermittelnde Erkenntniß in

einer Reihenfolge seiner Thätigkeit sich noch klarer zu machen und vollständiger zu begreifen, so gehört dieses Verfahren desselben und in diesem Sinne doch keineswegs zu der Anschauung, wohl aber vermag der Verstand auch sein discursives Verfahren durch Gewöhnung, Uebung und Durchbildung auf vielfache Weise in ein gleichzeitiges um zu gestalten, so daß von ihm selbst auch das Mittelbare seiner Thätigkeit in ein Unmittelbares wieder zusammengehend, eben so auch die Anschauung zu durchdringen vermag; und dies ist in der That die Form einer besonders durchgebildeten Anschauung, aber zu dem Begriff derselben ist es durchaus nicht nothwendig, vielmehr kann der tiefere Eindruck der Anschauung dabei leicht verloren gehen, indem bei der Anschauung in ihrer vollen Tiefe sich Wesen mit Wesen seinem innersten Seyn nach nothwendig berührt, was bei dergleichen künstlich gebildeten Anschauungsweise unmöglich ist, da die Tiefe der Idee und ihr wechselseitiges Begegnen bei der Betrachtung des Daseyns keineswegs ihren innersten Momenten nach sich dem reflectirenden Bewußtseyn offenbar zu machen im Stande ist. Dadurch, daß die Anschauung eine unmittelbare Wahrnehmung eines Gegebenen ist, umfaßt sie aber nicht blos das Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung, sondern überall auch in den geistigsten Beziehungen des Daseyns, wo ohne weitere Vermittelung ein Gegenstand zur Erkenntniß wird, steht er auch auf dem Gebiete der Anschauung; daher wird von diesem Standpunkt aus selbst der Gedanke zur Anschauung, in so fern er als ein Gegebenes für sich unmittelbar wahrgenommen wird, und es gilt dies nicht etwa nur von der Idee in ihrer eigenen Unmittelbarkeit, sondern jeder Gedanke in seiner Allgemeinheit oder Besonderung, ja jede Gedankenreihe durch den ganzen Kreis ihrer Entwickelungen hindurch vermag zur Anschauung zu werden, in so fern sie nicht in ihrem Zusammenhange mit den Gesetzen des Denkens überhaupt, und innerhalb ihres allgemeinen Verhältnisses zu dem Wesen der Dinge gefaßt wird, sondern nur für sich als ein Einzelnes dasteht, was ohne alle Wendung in, mit und durch sich selbst zur bestimmten Kenntniß wird. Indem aber

so der Gedanke selbst sich zur Anschauung wird, wo er ohne Vermittlung erkannt wird, — obgleich er selbst ursprünglich ein vermittelter seyn kann, — so giebt dies zugleich das genauere Verständniß der Unmittelbarkeit selbst, welche der Anschauung zusteht, denn es bezieht sich dieselbe nur auf das Wahrnehmen von Seiten des Subjects, keineswegs aber auf das Daseyn des Objects selbst; denn da alles Daseyende als solches nur in bestimmter Vermittlung vorhanden ist, so würde es völlig unmöglich sein, eine Anschauung zu vollziehen, wenn eine solche Unmittelbarkeit des Daseyns dazu unbedingt nothwendig wäre; ja selbst die alltäglichste Richtung derselben auf die Gegenstände des Aeußerlich-Sichtbaren, oder die Eindrücke jedes beliebigen Sinnes würden dem widersprechen, da, abgesehn von der besondern Vermittlung des Daseyns dieser Gegenstände, wir sie nicht sehen ohne Vermittlung des Lichtes, welches ihr Bild uns darbietet, oder ihren Klang nicht hören ohne die Luft, welche ihn trägt, und so bei jedem Sinneseindruck, wofern nicht auf besondere Weise der Gegenstand selbst erst eine Vermittlung mit sich führte. Aber eben so wenig nothwendig ist es auch, daß der Gegenstand nur selbst ein mittelbar gegebener sey, welcher angeschaut werden soll, weil sonst nie das Wesen der Dinge selbst zur Anschauung gelangen würde; und doch ist es gerade die tiefste Berührung des Erkennenden mit dem Erkannten, in welchem das innerste Wesen desselben der unmittelbaren Wahrnehmung des Geistes begegnet. So schaut der Seher die Tiefen des Daseyns, indem er in einem einzigen geistigen Blicke ihr ganzes Wesen zu ergründen vermag, so schaut aber auch der Weise in die Tiefen des Lebens, indem er in dem, was da ist, durch den Reichthum der Erfahrung und den Tiefsinn der Forschung, so wie durch den heiligen Ernst seines Wesens selbst in den innersten Momenten der Idee tiefer geweckt und frei geworden in seinem Blick auf das, was da ist, und was da geschieht, überall auch den Tiefen der Idee begegnet, und sie in ihrer ganzen Mächtigkeit ohne weitere Vermittlung ergreift und festzuhalten weiß; so schaut aber auch der Genius in die reiche Lebendigkeit des Daseyns, indem das

kühne, schöpferische Leben der eigenen Brust, dem regen, schaffenden Leben der Dinge begegnend, sich mit ihm in seinen geheimsten Tiefen berührt und ohne weiteres versteht, und so aus der tiefen Fülle und Wechselbeziehung der schaffenden Kraft auch das Geheimste und Tiefste erschaut. Es ist eine alte Behauptung der pythagorischen Weisen, daß das Gleiche nur das Gleiche erkenne, wenn es jedoch auch nicht das einzige Gesetz der Erkenntniß ist, indem auch der Gegensatz mächtig und vielseitig die Erkenntniß fördert, so zeigt es doch in den Tiefen der Anschauung seine höchste Geltung, indem überall da, wo in den Momenten der Anschauung das innerste Wesen dessen, der da schaut, mit dem innersten Wesen dessen, das da geschaut wird, sich in innigster geistiger Höhe und Verwandtschaft berührt, die Anschauung in die Urtiefen des Daseyns eingeht, und so auf den Gipfelpuncten des Geistes selbst Unendlich-Tiefes erschaut, aber auch zugleich in jener innigen, tiefen Wechselbeziehung des Geistes ein unendlich reiches, schöpferisches Leben zu entfalten vermag, von der regen, schaffenden Kraft des Geistes selbst mächtig ergriffen und fortgezogen. Daher nun ist auch die Anschauung des Ideals ein so wesentliches Moment für die Gestaltung des Schönen, daß es durchaus einer bestimmten Entwicklung bedarf. Es findet aber diese Anschauung auf zwiefache Weise statt, ein Mal in sofern derjenige, welcher in dem Ideal gestaltet, mit diesem selbst als dem eigenen Ideal in die innigste Wechselwirkung tritt, dann aber auch, in sofern das Ideal, wie es sich als ein anderes darstellt, mit dem innigsten Antheil aufgenommen wird. Der Eindruck des Ideals und seiner freien Gestaltungen des Schönen ist so gewaltig, und das Gemüth so tief ergreifend, daß von einer nur äußerlichen und oberflächlichen Anschauung desselben nur da die Rede seyn kann, wo sich entweder die menschliche Natur selbst verflacht, und der gemeinen Aeußerlichkeit ganz hingiebt, oder wo das Ideal in der Alltäglichkeit des Daseyns untergeht; eben weil so das Daseyn in seiner Nüchternheit oder Starrheit von demselben nicht mehr lebendig durchdrungen zu werden vermag, da es alles freyen, schaffenden Lebens entbehrt;

also in beiden Fällen nur, wo das Ideal aufhört, das Leben zu ergreifen, weil dies ein nichtiges wird, das ist, auf den Gränzen seines Daseyns und der Empfänglichkeit für dasselbe. Denn selbst der Wilde wird noch mächtig ergriffen von der Gewalt der Musik, dem Reiz der Farben, der tiefen Bewegung des Liedes und dem Glanze und der Hoheit der kriegerischen Gestalt; und die alte Mythe der Griechen, daß die Lyra des Orpheus und Amphion die Wälder und Steine bewegte, trägt in ihrem tiefen Sinne die Macht des Ideals und der Schönheit selbst über die Gränzen des Möglichen hinaus, sogar das Erstarrte und des freiern Lebens Entbehrende in der Empfänglichkeit des Schönen frei machend, als erwache es in den innersten Tiefen seines Wesens. Wird nun das Ideal so mit Innigkeit angeschaut, so muß nothwendig diese Anschauung eine schöpferische seyn, das heißt das Leben des Ideals voll innigen Lebens empfangend und forterzeugend, und das Ideal selbst in seiner schaffenden Kraft steigernd, weil die Wechselbeziehung zwischen dem Ideal und so inniger Beschauung desselben sich zu tief in dem Wesen des Ideals berührt, welches doch selbst durch und durch ein schöpferisches ist, als daß es nicht ganz davon durchdrungen und ergriffen werden und so wieder umgekehrt dem innersten Wesen derselben begegnen sollte. Und so finden wir zwar bei der Wechselbeziehung mit dem eigenen Ideal dieses selbst noch in seinen Urgestaltungen blitzschnell aus den Tiefen des Geistes aufsteigend, und es ist so urplötzlich vollendet, ehe die Anschauung sich seiner einzelnen Momente stark und ganz zu bemächtigen vermag, oder vielmehr sie ist in, mit und durch dasselbe zugleich da; aber, wo das Ideal in einer Reihe von Fortentwicklungen gestaltet, wo es in reicher Fülle und Mannigfaltigkeit aufleuchtet und da ist, oder wo es fortzeugend und bildend die ganze Kraft des Geistes und ihre einzelnen Aeußerungen und Zustände durchdringt, und so selbst in die äußere Wirklichkeit herüberspielt und einstrebt, da ist in so reger schaffender Bewegung desselben Anschauung um Anschauung desselben möglich; und je inniger diese wird, je mehr sie das tiefste Wesen des Ideals berührt und so selbst

ideal werdend Wesen um Wesen mit ihm in Wechselbeziehung zusammengeht, um so mehr erzeugt sich auch Leben und Gestalt aus dieser geistigen Beschauung des Ideals, und die Entfaltungen des Schönen gewinnen erst auf solche Weise ein tieferes Leben und eine reichere Gestaltung des Daseyns, weil es so tiefe Gegensätze der geistigen Thätigkeit sind, welche sich darin in immer neuer Beziehung schöpferisch lösen und einen. Diese lebendige, schöpferische Wechselbeziehung zwischen Anschauung und Ideal findet auch da noch statt, wo ein fremdes Ideal in seinen Offenbahrungen angeschaut wird, und als das Schöne angeeignet und nacherschaffen werden soll; denn nur dadurch, daß sich der künstlerische Geist anschauend in die innersten Tiefen des Schönen versenkt, was er nachbilden und lebendig sich aneignen will, wird es ihm möglich, mit diesem in so innige Wechselbeziehung zu treten, daß Leben an Leben und Geist an Geist sich entzündet, und das Ideal aus der Erscheinung selbst lebendig und schaffend aufgeht, und eben so den Geist des Schauenden ergreift. Aber auch ohne jenen besondern Zweck nur überhaupt die Schönheit in inniger Wechselbeziehung anschauend, vermag sich die allgemeine schaffende Kraft des künstlerischen Lebens aus ihren innersten Tiefen zu erheben. So erregt schon in gewöhnlichen Naturen die anhaltende innigere Beschauung des Schönen den Trieb zu gestalten so mächtig, daß dem Dichter der Dichterling, dem Künstler überhaupt der Dilettant stehenden Fußes und oft ungeschickt genug nachstrebt, aber wo es begabtere Naturen sind, die so in künstlerischer Kraft das Schöne schauen, wo es der Genius selbst ist, da wird wunderbar Tiefes in schöpferischer Fülle geboren. So schaute einst der große Bildner Thorwaldsen, wie Freunde von ihm erzählen, nach Rom zu seiner künstlerischen Bildung gesandt, Monate lang staunend die Herrlichkeiten der alten Zeit, ohne sich um die Uebung der eignen Kunst zu kümmern, und war nur und immer nur in ihrem Anblick versunken, bis ihn die äußere Nothwendigkeit aus diesem ernsten und tiefen Anschaun weckte; aber Meisterwerke sprangen nunmehr in Herrlichkeit und Lieblichkeit, obwohl unter andern Formen und Gestaltungen des Da-

seyns, unter seinem Meißel empor, und als ein reiches, schaffendes Leben ward die Bildkraft in seinem eignen Busen wach; und so pflegen auch gerade diejenigen Landschaftsmaler, welche die Natur am tiefsten und sinnvollsten darstellen, in anhaltender und inniger Anschauung derselben zu verweilen, um so den Geist derselben tief und schöpferisch zu ergreifen. Umgekehrt vermag aber auch die innig theilnehmende Anschauung des Schönen, dem Bildner desselben gegenüber, auch in ihm die Glut schöpferischer Begeisterung in der Gestaltung des Schönen nicht minder zu steigern, wie in der Wechselbeziehung der Anschauung zu dem eignen Ideal dies selbst schöpferischer stieg; und wenn es gleich besonders die mimischen Künste sind, welche in dieser Wechselbeziehung des Künstlers und Zuschauers jenen in seiner schaffenden Kraft unendlich begeistern, so gilt es doch auch wieder von jeder besondern Kunst der Gestaltung des Schönen, und wenn einer unsrer größten Dichter von den Sängern der Vorwelt sagt:

„An der Glut des Gesangs entflammten des Hörers Gefühle,
„An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut,"

so bestätigt er nur auch von dem Dichter dieselbe Behauptung, schmerzlich vermissend in unsrer Zeit jenes antike Verhältniß zwischen dem Dichter und Hörer, nur aber freilich auch hierin wieder zu weit gehend, indem zwar diese unmittelbare Wechselbeziehung des lebendigen Wortes ihre feierliche Oeffentlichkeit und umfassende Gemeinsamkeit in der modernen Zeit der Kunst verloren hat, dagegen mittelbar die Berührung mit dem dichterischen Worte so vielseitig, reich und weit verbreitet sich ausgebildet hat, daß auch die so vermittelte Beziehung zwischen dem Dichter und denen, die sein Wort vernehmen und sein dichterisches Leben mit Innigkeit schauen, Anregendes genug, in kühner Bewegung Neues zu schaffen, gegeben hat, so daß mindestens die großen Dichter unsrer Nation ungerecht seyn würden, wenn sie diesen zündenden Funken verläugneten. Wird nun aber diese Anschauung auf dem Gebiete des Schönen selbst eine vermittelte und in sofern zugleich mehr nach Außen gewendet, so entsteht, wenn es die Erfahrung ist, welche die Anschauung des

Schönen vermittelnd durchdringt, jene Empfänglichkeit für das Schöne, welche durch den Geschmack bezeichnet wird; richtiges Gefühl (Tact) und feiner Sinn für das Schöne auf Erfahrungsmäßigkeit gegründet, und in sofern sich von dem bloßen Kunstsinn, der nur die ursprüngliche Empfänglichkeit der menschlichen Natur für das Schöne, besonders in ihrer Anlage zur künstlerischen Erfassung des Schönen bezeichnet, wieder unterscheidend, und in dieser Erfahrungsmäßigkeit sich selbst genauer bestimmend über die Art, wie das Schöne am meisten gefällt, am vortheilhaftesten und für den jedesmaligen besondern Zweck der Aeußerlichkeit am passendsten erscheint, dies sind hier die wesentlichen Merkmale des Geschmacks, und er ist dabei eben sowohl das Schöne empfangend und aufnehmend in Beziehung auf die Erkenntniß desselben, als auch dasselbe fortbildend und anwendend; indem er in sofern noch die beiden Seiten der Anschauung, nämlich jene nach Innen sich wendende (intensive), wie die schöpferisch nach Außen strebende (productive), an sich hat, nur aber dabei jener unmittelbaren Tiefe der Anschauung selbst entbehrt. Tritt jedoch Erfahrung und Anschauung des Schönen mit der genaueren Kenntniß desselben durch die Thätigkeit des Verstandes, zu dem freieren Bewußtseyn der Idee sich heraufbildend, hervor, so entsteht in der Mittelbarkeit des Denkens das ästhetische Urtheil oder in seiner vollen wissenschaftlichen Abgeschlossenheit das Kunsturtheil; aber da diese Betrachtungsweise des Schönen in ihrer Mittelbarkeit so leicht, nur auf einzelne Momente des Schönen gerichtet, dieses in seiner Gesammtheit von sich ausstößt, und als ein Fernes und Vereinzeltes behandelt, so ist es nur erst das freie Hindurchdringen der Idee selbst, welches die wissenschaftliche und künstlerische Ansicht des Schönen vollendet, und so in, mit und durch die innigste Berührung zwischen Anschauung und Idee die tiefste Einsicht in das Wesen und Wirken des Schönen hervorzubringen im Stande ist. Auf diesem Standpunct aber des Wissens und der Einsicht muß derjenige stehn, welcher mit Freiheit und Selbstständigkeit das Schöne in seinen innersten Tiefen ergreifend, es zur vollen

Anschauung des Daseyns hervorzurufen und als solches zur bestimmten Darstellung zu bringen die Absicht hat.

3) Darstellung des Schönen.

So wie das Ideal in dem Schönen sich selbst darstellt, und so mit schöpferischer Thätigkeit das Daseyn durchdringt, so ist auch jede Thätigkeit, welche das Schöne als solches weiter entfaltet und in das Daseyn hinstellt, fortstrebend in dem Sinne des Ideals, und wenn es ihr nicht gelingt, ein klares und lebenvolles Bild des Schönen zur Anschauung zu bringen, so liegt dies bald an der Unzulänglichkeit der Kraft, welche dabei thätig ist, bald auch an dem Widerstreben des Stoffes, welcher die Bildung des Schönen in sich aufnehmen soll, bald auch an einem verworrenen und unbestimmten Eindruck des Schönen selbst, welches dabei einspielt. Ist es die selbstbewußte Thätigkeit einer freien Intelligenz, so treten auch diese Hemmungen und Förderungen Ideales bildender Kraft noch schärfer aus einander; aber Uebung, Versuch und Erfahrung, so wie ein fortgesetztes Verständniß der Sache lehren auch zugleich die Schwierigkeiten leichter überwinden, und die Vortheile derselben glücklicher benutzen, bis die Fähigkeit der Darstellung zur Fertigkeit wird, und so die Freiheit der Darstellung der Freiheit des Ideals begegnet und sich mit ihr durchdringt. Es ist aber alle Darstellung von irgend etwas, also auch von dem Schönen, eine zwiefache, entweder nämlich eine frei schaffende, oder eine nachahmende, jene, welche den Gegenstand der Darstellung selbst ursprünglich erzeugt, diese, welche ein schon Vorhandnes in besondrer Darstellung wiedergiebt, und so nur das Bild und die Besonderheit desselben noch ein Mal nachzuerzeugen bemüht ist. So stellt der Denker schöpferisch dar, der in einer Fülle neuer Ansichten das Wesen der Dinge ergreift, und die Idee desselben in eigner Freiheit entfaltet, während derjenige, der nur der Art und Weise desselben zu forschen und Erforschtes wissenschaftlich zu gestalten, folgt, lediglich nachahmt. Es unterscheidet sich dabei aber auch die schöpferische Darstellung von der Nachahmung nicht blos in sofern, daß während jene einen hohen

Grad von Freiheit und Selbstständigkeit bei dem Handelnden voraussetzt, diese dagegen eine gewisse Gebundenheit und Abhängigkeit von dem Vorbild der Nachahmung, wie auch oft außerdem an sich trägt; sondern auch in sofern, als es das Wesen der Sache ist, welche in der schöpferischen Darstellung aufgeht und fortbesteht, während bei der Nachahmung nur die Form und die Art, wie sie da ist, erfaßt und übertragen wird; und auch da noch, wo die Form aus dem innersten Wesen der Sache hervorgehend in dieses zurückspielt, und es umgekehrt auch selbst wesentlich in sich zur Gestalt bringt, ist die bloße Nachahmung an die äußern Momente des Daseyns eng gebunden; den Geist von dem, was da ist, und in dem, was er ist, kann Niemand nachahmen, er muß ihn frei und schöpferisch aus dem Geiste selbst erzeugen und ins Daseyn rufen; und wenn die Nachahmung jene höheren Momente des Seyns in sich aufnimmt, wie sie dies vermag, und selbst schöpferisch frei wird, so ist es gerade dieses Freiwerden von sich selber, in welchem sie dieses wird, also ein Ausgehen aus sich in einen höheren Zustand, oder auch umgekehrt ein Herabsteigen eines höheren Zustandes zu ihr, um sie über sich selbst zu erheben, nämlich jenes Schöpferische der Darstellung, in welchem sich Wesen an Wesen forterzeugt und zu einem neuen Daseyn voll Geist und Leben frei und selbstständig gestaltet. Ein solches Verhältniß zu einander hat nun auch nothwendig die besondere Darstellung des Schönen; eine *schöpferische* ist sie, in sofern das Schöne, also das Ideal, in seiner jedesmaligen besondern Erscheinung frei und eigenthümlich zugleich aus seinem innersten Wesen hervorgebildet wird; dagegen *nachahmend* ist die Darstellung des Schönen, in sofern eine schon gegebene Gestaltung des Schönen in der Besonderheit, ja selbst eigenthümlichen Form ihres Erscheinens, sey es in der Bewegung oder in dem Moment der Ruhe, aufgefaßt, und darnach ein anderes gebildet wird; der Geist und das Wesen des Schönen, das tiefe Verständniß und innige Ergreifen des Ideals, welches darin lebt, fehlt bei solcher Bildung, und es vermag so nur noch höchstens den Schein des Schönen schön zu spiegeln, nicht aber

das Wesen desselben in sich zu bewahren; wird dagegen das Schöne auch bei solcher Nachahmung seinem Wesen nach mit Innigkeit und gleichem Leben des Ideals ergriffen, so erzeugt sich dasselbe auch in der Nachahmung fort, und diese tritt hervor, wie eine neue Geburt des idealen Geistes, wenngleich als Nachahmung nie ganz von den Fesseln der Wiederholung und der Gebundenheit an ihre Urform zu befreien, ohne zugleich völlig aufzuhören das zu seyn, was sie ihrem Begriff nach nur zu seyn vermag. So ist in der Malerkunst auf dem Gebiete des Schönen jede ursprüngliche Gestaltung eines Gegenstandes frei und schöpferisch nicht blos da, wo unmittelbar aus der geistigen Anschauung hervor der Gegenstand gebildet wird, indem er noch in dem innigsten Zusammenhange mit dem Ideal selbst steht, sondern auch da, wo die äußere Anschauung eines Gegenstandes in seinem Erscheinen selbst ein tieferes Leben und einen innigen Zusammenhang mit dem Ideal erkennt, und die Abbildung jenes Wesentliche festzuhalten und wieder zu geben vermag; aber die Nachahmung tritt ein, wo die eigenthümliche Art und Weise eines Künstlers bei Behandlung seiner Gemälde, sey es in der Situation oder dem Colorit, oder der Anlegung der Conture oder sonst, in ähnlicher Weise auf einen andern Gegenstand malerischer Darstellung übertragen wird; und so findet auch da, wo ein schon vorhandenes Gemälde nachgezeichnet wird, ein Nachahmen statt, in so fern das vorliegende Gemälde in irgend einer Copie nachgebildet wird, indem so jenes als das Original überall derselben zu Grunde liegt, und diese umgekehrt jenes möglichst getreu wiederzugeben beabsichtigt; und gerade jene Treue und Sorgfalt in dem Wiedergeben der Erscheinung gerade so, wie sie da ist, macht eben die Copie zu einem ganz an das Original Gebundenen, und wenn auch der Geist und tiefere Sinn des Originals mit begriffen und festgehalten wird, so ist es doch nur, in so fern er in dem Bilde auf bestimmte Weise vermittelt und festgehalten ist, daß ihn die Copie wiedergeben kann, also an seine Form eng und unabänderlich gebunden, und nur in ihr auf besondere Weise daseyend; daher kann auch hier das Schöpferische in die Nachahmung des

Bildes selbst eingreifen, in so fern überwiegend die geistige Seite des Originals, vorausgesetzt daß in ihm selbst ein freies schöpferisches Leben waltet, erkannt, und in der Darstellung auf Unkosten der blos äußeren Aehnlichkeit bewahrt und wiedergegeben wird, indem so in der Copie das Original mit Freiheit nacherzeugt wird; dagegen wo ängstlich und kleinlich nur das Aeußere in der Erscheinung mit allen seinen kleinen und feinsten Schattirungen und Nüancen auf Unkosten des idealen Geistes in dem Urbilde, (vorausgesetzt, daß es desselben nicht entbehre,) festgehalten und nachgebildet wird, da unterscheidet sich die Nachahmung in ihrer engen Gebundenheit kaum nur von dem Abdruck und der Abspiegelung eines Gegenstandes, indem dieser nur gleichzeitig entsteht, und jenes in einem Nacheinander der Zeit erst ausgeführt werden kann; aber beides ist nur ein Nachgemachtes, und wird dadurch zur mechanischen Leistung, so viel Besonnenheit und Erfindungskraft auch bei der Zustandebringung eines solchen Gegenstandes erfordert wird; und was die Treue betrifft, so wird sie freilich der bloße Abdruck vor solcher Copie noch in höherem Grade besitzen, da er die gesammten Momente der Form in sich aufnimmt, und so vermag er auch das Erscheinen der Schönheit in dem Original treuer wiederzugeben, eben weil er es ganz so wiedergiebt, wie es in seiner Aeußerlichkeit da ist; aber es bleibt auch das Schöne hier immer noch auf dem Standpunkt einer blos mechanischen Darstellung festgehalten, statt künstlerisch frei sich entfalten zu können. Wird die Nachahmung zur Uebertreibung ihrer selbst, so daß nicht blos die Art und Weise, wie etwas wird und da ist, genau und ängstlich nachgeahmt wird, sondern auch zugleich auf die Wiedergebung der kleinsten Kleinigkeiten, ja selbst Eigenheiten und Sonderbarkeiten ein vorzüglicher Werth gelegt wird, so entsteht dadurch die Nachäffung, welche auf die Darstellung des Schönen angewandt und im Ernste stattfindend, die Darstellung zum Zerrbilde erniedrigt, oder scherzweise geltend gemacht in der Ironie ihre Lösung findet, und so entweder aus dem Wohlgefallen an den Verunstaltungen des Schönen entstehend, wieder dem Zerrbilde anheim

fällt, und mithin als ein Widriges und Häßliches erscheint, oder das Uebertriebene, Sonderbare und Eigensinnige irgend einer Darstellung oder Darstellungsweise lächerlich machend, und in Ueberbietung seiner Seltsamkeit und Beschränkung dieselbe als ein in sich Nichtiges nachweisend, auch zu dem Ideal selbst hinüber zu deuten vermag, und wenigstens das Schöne von seinen Abwegen zurückzuweisen fähig ist. Ein solcher Abweg in der Darstellung des Schönen ist ganz besonders die Manier, welche ebenfalls eine Nachahmung ist, aber hier als Moment in der Darstellung des Schönen als solchen wohl von jenem Begriff derselben zu unterscheiden ist, nach welchem sie als die besondere Art auf ganz äußerlich technisch vermittelte Weise etwas darzustellen, und also abgesehen noch von dem Standpunkt des Schönen, ihre Anwendung findet, wie z. B. in der Malerei von einer schraffirten, punktirten, getuschten, gewischten Manier und dergleichen die Rede ist, in so fern die Zeichnung selbst durch einzelne Striche, Punkte, Tusch- oder Pastellfarben und deren besondere Verarbeitung zur bestimmten Ausführung gebracht wird; und indem auch sie eine fortgesetzte Wilderholung des Selbigen enthält, so ist es allerdings auch noch eine Nachahmung, wiewohl in einem ganz äußerlichen mechanischen Sinne, aber eben um ihrer Aeußerlichkeit willen muß sie uns hier ganz fremd bleiben. Es ist nun aber die Manier als Nachahmung im obigen Sinne keineswegs blos die wiederholte Nachahmung von etwas Anderem als solchen, ja nicht einmal seiner selbst, in welchem Sinne objectiv genommen auch noch das ganz äußerlich Vermittelte der Darstellung, von dem eben die Rede war, gleicher Berücksichtigung bedürfte, vielmehr ist die Manier als Abweg auf dem Gebiete der Darstellung des Schönen subjectiv die übertriebene Nachahmung seiner selbst, welche sich in der Darstellung geltend macht. — Daß in der Auffassung und Darstellung von irgend etwas eine gewisse Geläufigkeit des Identischen eintritt, liegt schon in dem Streben nach Ruhe und Gleichgewicht begründet, welche sich bei jeder Entwickelung einer Kraft zugleich mit ihrer Bewegung offenbar macht; so hat selbst das Genie, wie wohl in ganz ungewöhnlicher Weise

schaffend, dennoch auch einen Kreislauf eigener Wiederholung, in der es sich wiederfindet; und so haben dies ebenfalls einzelne Erscheinungen auf dem Gebiete des Schönen, wie der Rhythmus und die Musik in einem hohen Grade an sich; aber es ist hier entweder nur rein objectiv gegeben, und erscheint in so fern als Nothwendigkeit, oder es ist doch hier überall mit einer so regen Abwechselung und Mannigfaltigkeit verbunden, daß diese Wiederholung seiner selbst zugleich als eine reiche Veränderung und fortgesetzte Neugestaltung in höchst künstlerischer Weise und mit völler Freiheit des Bewußtseyns hervortritt; so vermag selbst in der einfachsten Tonweise eines Liedes bei Wiederholung derselben Weise die tiefe Kunde des musikalischen Contrapunktes eine reiche Mannigfaltigkeit zu entwickeln, und in die Harmonie der Töne schön zu verschlingen, und das Subjective der Wiederholung mit ihrer Uebertreibung verschwindet; aber wenn z. B. der Redner den Gang seiner Gedanken, Worte und Bilder bei den widersprechendsten Gegenständen auf gleiche Weise erneuert, weil er sich selbst darin gefällt, die Sache gerade nur so zu behandeln, wenn der mimische Künstler die Rolle des Dieners und des Herrn, des Liebhabers und des Intriganten ganz auf dieselbe Art behandelt, denselben Accent, dasselbe Pathos, dieselbe Geberde ihnen zumuthet, ja in seiner Declamation bei ein und derselben Rolle nur auf ein und dieselbe Weise seine Leidenschaft und sein Phlegma, seinen Witz und seinen Hohn bemerklich zu machen versteht, und also immer nur sich selbst in enger Weise giebt, oder wenn z. B. der Tonkünstler, — und die neuere Musik hat ihre Muster der Art, — den Schmerz wie die Freude, das Erhabene und das Gemeine mit gleich süßen und schmelzenden Harmonien, oder gleich rauhen und kühnen Dissonanzen sich äußern läßt, blos weil es ihm selbst so behagt, so ergiebt sich hier überall in dieser Uebertreibung einer eigenen Weise etwas darzustellen und es überall hinzuwenden, wo es irgend erträglich, die Manier als subjective Eigenheit in ihrer ganzen Verzerrung, ja in ihrer Manie, und um so mehr, wenn durch den Gegenstand selbst schon die künstlerische Anschauung in die Tiefe des Gei-

stes und des Ideals gerufen wird, wie dieses so sehr das Wort des Dichters, die Einsicht des Redners und der seelenbewegende Ton der Musik mit sich bringt, und dazu auffordert. Eher ertragen wir die Manier, wenn sie nur noch mit einer großartigen Auffassung verbunden ist, in den Werken der bildenden Künste, da sich hier schon überhaupt die Persönlichkeit der Darstellung mehr zurückzieht; und so ist es anerkannt, daß besonders in den Werken der Malerei bei einzelnen Künstlern und ihren Nachahmern durch ganze Perioden der Kunst hindurch ein und dieselbe grelle Färbung des Colorits, ein und dieselbe scharfgeschnittne Anlage der Zeichnung, ein und dieselbe massenhafte Herausarbeitung oder weiche Verschmelzung der Gestalten hervortritt, und doch dabei Großes in der Darstellung geleistet wird, indem es mehr nur die Nebensachen sind, in denen sich hier die Manier verweilt, dagegen der geistige Ausdruck der Gestalt, und ein aus den Tiefen des Scheines oft wunderbar großartiges Hervorblitzen des Ideals jene Mängel und Beschränkungen weit überstrahlt, so daß es nicht blos dieselben vergessen läßt, sondern es sogar in diesem Gegensatze zwischen dem Idealen und der Wirklichkeit, in der stärkeren Beimischung des Subjectiven, wo das Ideale dennoch so siegreich erscheint, dergleichen Gestaltungen einen eigenen Reiz, und eine besondere Erregung des Wohlgefallens zu leihen vermag.

Der Manier gerade entgegengesetzt ist bei der Darstellung der Stil; denn wenn in jener in höchster Subjectivität das Eigenthümliche, Besondere, ja Willkührliche als Nachahmung und Wiederholung seiner selbst bestimmend hervortritt, so ist umgekehrt bei dem Stil das Allgemeine, Objectivgültige, und selbst nach absoluten Gesetzen Nothwendige dasjenige, was die Darstellung bedingt, und es ist demgemäß unter Stil in der Darstellung des Schönen eine aus den Gesetzen des Schönen selbst nothwendig hervorgehende Art der Darstellung desselben zu verstehen. So ist bei der Redekunst jener dreifache Stil als der höhere, mittlere und niedere oder einfache, wie ihn die Alten nennen, in der künstlerischen Wohlredenheit eine wesentliche und nothwendige Art der Darstellung;

denn wenngleich jede dieser rednerischen Darstellungsweisen ihre ἤθη und πάθη, d. h. ihre Sittigung und Erregung hat, so ist doch der höhere Stil ganz auf dem Gebiete des Erhabenen stehend und ausgehend von großartigen Ideen oder Ereignissen, voll Kühnheit, Ungestüm und leidenschaftlicher Bewegung, welche das Gemüth in seinen innersten Tiefen aufregt, und wenngleich reich an Gedanken, was jeder Stil der Rede verlangt, doch dieselben nur von dem Standpunkte großartiger Gesichtspunkte und Folgerungen erfassend, statt sie allseitig zu ergreifen; während dagegen der mittlere, als gemäßigter von Seiten der Bewegungen des Gemüthes, die Vielseitigkeit der Betrachtung, und die reiche, wohlgefügte und vielgewandte Verarbeitung der Gedanken nicht blos zuläßt, sondern sogar fordert, und selbst danach die Figuren der Rede abmißt; und so unterscheidet sich wieder der einfache Stil von beiden, indem er die ruhige, besonnene und klare Entwickelungen von Thatsachen, oder der Ideen wie Thatsachen fordert, ohne in das weite Gebiet des Möglichen und seiner Folgerungen zu schweifen, oder den Geist in wilder Leidenschaftlichkeit zu bewegen. So hat auch die Baukunst ihren Stil, theils indem die geschichtlich im Leben der Völker durchgebildeten Formen und Arten der Darstellung ein abgeschlossenes Ganze der Darstellung bilden, in welchem der gemeinsame Geist jener Völker und Zeiten die Anschauung des Schönen nach der inneren Nothwendigkeit seines Wesens erfaßte, und dem Bedürfniß und der Macht der äußeren Nothwendigkeit begegnend, in ihnen zur Wirklichkeit seiner Gestaltungen gelangte, wie die Kunst in so fern den antiken, wie den gothischen Stil als besondere Arten desselben anerkennt; theils, indem ohne besondere geschichtliche Beziehung der Künstler überhaupt seiner Darstellung eine so beherrschende Form erfand, daß sie als besondere Art der Gestaltung aus dem Wesen des Schönen selbst hervorgehend, dieses eben so gesetzmäßig offenbar macht, als es in der Erfassung der Wirklichkeit und dem Bedürfniß die besondere Richtung desselben bewahrt; nur daß hier auch der Stil nicht blos aus der Eigenthümlichkeit des Künstlers, sondern aus der besondern Durchbildung

des Schönen für sich selbst, zugleich eine subjective Richtung mit sich verwebt; denn was als ein edler oder gefälliger, ja selbst würdiger Stil und dergleichen genannt wird, pflegt diesen Charakter des Subjectiven fast stets mit sich zu vereinigen, eben weil es schon überhaupt eine subjective Richtung des Schönen ist, welche sich darin durchsetzt; denn wenngleich das Edle eine absolute Ueberwindung des Gemeinen, und die volle ethische Freiheit des Charakters bezeichnet, so deutet diese Ueberwindung selbst, da es eigentlich der Widerstreit zwischen Willen und Trieb ist, welcher dadurch als gelöst erscheint, zugleich auf ein subjectives Verhältniß; und eben so liegt auch gerade in dem Charakter noch ein subjectives Wollen und ein Festhalten an der Eigenthümlichkeit, weil sonst das besondere ethische Gepräge, was ein wesentliches Merkmal des Charakters ist, ohne bestimmte Geltung bliebe. Aber auch die Musik hat ihren besondern Stil, worin sich ihre Tongebilde wie ihr Vortrag in bestimmten Arten wesentlich und mit Nothwendigkeit darlegen; so giebt es einen kirchlichen und einen sogenannten Opern- oder Kammerstil, in denen ihrer innersten Richtung nach eine wesentliche Verschiedenheit stattfindet, indem die eine Art über das Weltliche sich erhebend in den Tiefen des Göttlichen weilt, und zu seiner Erhabenheit in idealer Bewegung und Erregung emporsteigt, während die andere Art des Stils sich in dem Reiz und der Fülle von Lust und Herrlichkeit darstellt, in denen sich das Irdische in seiner Schönheit gemäß den Momenten des Ideals gestaltet; und so sind beide selbst in der Anwendung bestimmter tonkünstlerischer Wendungen und Figuren sich scharf von einander abgränzend, während zugleich auch in ihrem Vortrage Verschiedenheit des Stils stattfindet, indem die geistliche Musik im Vortrag ihrer Tonreihen eine mild in einander übergehende Bindung derselben aus ihrem innersten Wesen heraus als einem Versinken in dem Göttlichen verlangt, und davon selbst der gebundene Stil genannt wird, während sich die weltliche Musik durch scharfe Abstoßung und vielseitigen Reflex ihrer Tonreihen unterscheidet, und so die Mannigfaltigkeit, Keckheit, ja selbst den Widerspruch des irdischen

Daseyns in seinem Scherz und seinem Ernst in sich aufnimmt, und daher auch besonders bei der Anwendung des Wortes in dem Gesange sich in ihrer Eigenthümlichkeit durch die dialektischen Momente des Wortes noch bestimmter ausprägend und durchbildend, in dieser Richtung der parlante Stil genannt wird. Allein jede dieser Arten des Stils würde nur ein Zerrbild der Darstellung werden, wofern nicht der Geist der Musik in ihrer Gestaltung zugleich das innerste Wesen des Schönen offenbar machte, und mithin diese Darstellungen nicht zu einem Momente des Ideals erhoben würden. Außer diesem Gemeinsamen des Stils erscheint sein Begriff aber auch noch auf eine ganz individuelle Weise durchgebildet bei einzelnen Heroen der Kunst, indem sie in ihren Gestaltungen auf dem Gebiete des Schönen das Ideal, wenngleich von der Nothwendigkeit und Allgemeingültigkeit desselben ergriffen, dennoch dabei in höchster Eigenthümlichkeit der Anschauung in der Wirklichkeit ausprägen; auf solche Weise haben die ausgezeichnetsten Redner und Schriftsteller einer Nation ihren eigenen Stil, noch abgesehen davon, daß sie in höherem oder einfacherem Wortgefüge überhaupt ihre Ideen entfalten; und so gilt dies auch besonders noch in der Malerkunst, wo gewöhnlich ein großer Meister einen eigenen Stil der Darstellung des Schönen, sey es nach Haltung, Colorit, Situation, Zeichnung, oder auch nach der Auffassung des Ganzen in dem Ideal herausbildet, und durch seine tiefe Einigung mit dem Ideal es als ein bestimmtes nothwendiges Moment der Offenbarung desselben in sich empfing und zur Anschauung brachte, eben so wohl in dem Urgesetze einer solchen Offenbarung gestaltend, als den individuellen Eindruck der Anschauung dabei wiedergebend, und aus der Fortentwikkelung eines solchen Stils bis zur Manier und Nachahmung herab, bildet sich dann in einer bestimmten Schule dies Moment des Ideals als ein vorherrschendes aus in besonderer Zeit. Wird aber die Eigenthümlichkeit in dem Stil das Ueberwiegende, und verliert so das Ideal in der Darstellung seinen vorherrschenden Einfluß in Hinsicht der Durchdringung des Ganzen, so vermag das Schöne nur in vereinzelten Zü-

gen zu erscheinen, indem es vielmehr nur noch die Originalität ist, als die in sich selbst frei schaffende Eigenheit des Eigenthümlichen, welche die Darstellung durchdringt und zusammenhält, und so den Stil vereinzelt und ganz individualisirt, wie wohl sie ihrem Begriff gemäß auch das ganze Gebiet der Darstellung zu umfassen vermag, in so fern sich darin die Eigenthümlichkeit geltend zu machen im Stande ist. Wird der Stil nach besondern Regeln wissenschaftlich gefaßt und festgestellt, so entsteht die Correctheit desselben, oder das Verhältniß des Regelrechten, in sofern die Darstellung den festgestellten Bedingungen gemäß vollzogen wird; welcher Begriff aber ebenfalls außer seiner Beziehung auf die Verhältnisse des Stils sonst noch auf alles dasjenige, was in der Darstellung nach feststehenden Principien gestaltet wird, seine Anwendung findet, und so z. B. in der Malerei gleichfalls von den Gesetzen der Zeichnung gilt, oder in der Musik von der Anwendung des reinen Satzes; eben weil hier durchgreifende, wissenschaftliche Principien einen bestimmten Kreis von Regeln feststellen, innerhalb welcher sich die Darstellung zu entfalten hat. Diese Mannigfaltigkeit, ja selbst Vereinzelung des Stils jedoch, und diese wissenschaftlich strenge und vielseitig geregelte Form desselben, so wie der Darstellung überhaupt, gehört mehr dem modernen Standpunkt der Gestaltung des Schönen an, weil es gerade das wesentliche Moment dieser Richtung, nämlich die dialektische, mannigfaltige und vielseitig reflectirte Gestaltung der Idee selbst ist, welche dazu hinleitet; indem nur so der reichen Fülle intellectueller Gegensätze in der Darstellung des Schönen sich zu entfalten möglich ist, und weil überdem da, wo die Idee überwiegend hervortritt, und sich in ihren Entwickelungen durchsetzt, nothwendig auch ein höheres wissenschaftliches Bewußtseyn des jedesmaligen Gegenstandes durchgebildet wird, so daß tiefere Begründung, strengere Folgerichtigkeit und vielseitig geschärfte Bestimmung seiner Gesetzmäßigkeit und seiner Verhältnisse in sich und außerhalb seiner nothwendig daraus hervorgehen. Wird aber die Idee dabei nicht frei genug, so sind es auch leicht Spitzfindigkeiten und allzuenge Formen, in denen sich

Regel und Wissenschaft bewegt, und so sehen wir sehr oft bei dem Streben nach Correctheit, worin sich unsre Zeit so wohl gefällt, den Geist und das Wesen des Schönen zu Grunde gehen, wie dies schon bei der Idee in ihrer eigenen Durchbildung geschieht, und noch vielmehr auf dem Gebiete des Schönen der Fall sein muß, weil dadurch der Aufblick zu dem Ideal und das lebendige Ergriffenwerden von ihm, so wie das eigene Ergreifen desselben und so alle innige Wechselbeziehung mit ihm, wie überhaupt zwischen Idee und Ideal, von Grund aus gehemmt, ja völlig zerstört wird. Daher überspringt das Genie so oft den Kreis dieser Regeln, weil sie meist nur negativ schützen und vor dem äußern Widerspruch bewahren, aber den Geist selbst nicht zu geben und auszufüllen vermögen, ja weil sie oft nur Regeln in der Zeit selbst sind; denn so wie der Geist neu sich in seinen Tiefen bewegt, so vermag auch nur von innen heraus eine tiefere Gesetzmäßigkeit, die seine eigene wird, ihm die genügende Form und Freiheit seiner Gestaltungen darzubieten. Daher Zeiten gegen Zeiten gehalten, bildet dasjenige, was wir das Classische der Darstellung nennen, gerade den Gegensatz zu dem Correcten, nicht in sofern als jene Bildung der Hellenen und Römer, die wir so zu bezeichnen pflegen, sich aller wissenschaftlichen Gesetzlichkeit der Darstellung enthielte, was sie nie that, und am allerwenigsten in Poesie und Beredtsamkeit, sondern weil ihre Darstellung überwiegend hervorging aus innerlich und nach Außen reger Anschauung der Sache, welcher sich dann die Regel anschloß und die Ausführung vollenden half; dagegen in neuerer Zeit ist es bei weitem mehr die Reflexion des Gedanken, welche die Darstellung beginnt, fortführt und endet, und so erst überall die Anschauung vermittelt; wird hierbei der Gedanke und seine Wendung frei, so daß er sich selbst ein Spiel wird, und vermag er tief das Wesen des Gegenstandes zu durchdringen, so ist er auch fähig, auf diesem ernsten und schwierigen Wege, wenn er Geist und Leben bewahrt, Großes und Treffliches zu leisten, weil er mit besonnener Gewandtheit dem Schönen überall die Bahn frei macht, und dem Ideal

in der Wirklichkeit seine Stätte heimisch und wohnlich bereitet; aber nur zu leicht tritt, wenn der Gedanke noch gebunden ist, Aengstlichkeit und Gemessenheit an die Stelle der schöpferisch frei zu haltenden Form, und ein mühsames Suchen nach Correctheit und eine übertriebne Sorgfalt für das Technische, — als dasjenige, welches nur den mechanischen und ganz äußerlichen Theil der Darstellung mit seinen Regeln, Vortheilen, ja selbst Handgriffen betrifft, also das Schöne in seiner Aeußerlichkeit zu vermitteln bestimmt und so von großem Werthe ist, — nimmt diejenige Stelle ein, welche dem Wesen des Schönen, d. h. dem Hervorbilden des Ideals selbst aus seinen innersten Tiefen geziemt. So kann daher auch ein sehr correcter Stil leicht aller künstlerischen Freiheit und alles höheren Aufschwunges entbehren, während ein incorrecter sogar noch große schöpferische Momente des Schönen zu tragen vermag, wie z. B. derselbe in der Dithyrambe, von kühner Begeisterung hingerissen, leicht die Gesetze der rhythmischen Periode überspringt, und doch Reiz und Fülle des Schönen im hohen Grade entfaltet. Ja auch der Stil schon als solcher, wenn gleich er bei der Darstellung des Schönen ursprünglich aus dem schöpferischen Leben des Ideals mit Nothwendigkeit hervorgeht, und in so fern selbst von einem freien, schaffenden Leben ausgeht und davon durchdrungen wird, enthält schon dadurch, daß sich in ihm das Schöne leicht zu sehr absondert, weil sich dasselbe in ihm zu sehr in bestimmter Sphäre festzuhalten genöthigt ist, eine Beimischung beschränkender Momente, welche nothwendig die Darstellung mehr oder weniger einseitig machen; denn die höchste Darstellung des Schönen muß überall noch das volle, freie Leben des Ideals als ein einiges, ewiges und ungetheiltes in seinen Kreisen bewahren, selbst bis in die äußerlichste Wirklichkeit hinab, also den Stil sich nicht gleich, sondern ihn unter sich stellen und ihn somit beherrschen, statt von ihm hingerissen und beherrscht zu werden. In dieser freien Haltung des Ideals besteht auch die wahre Treue der Darstellung des Schönen, die Treue gegen das Schöne selbst.

Es ist eine nothwendige Forderung an jede Darstellung,

wenn sie nicht ins Unbestimmte hinaus geschehen soll, daß dieselbe treu sey, aber anders verhält sich diese Treue von dem Gesichtspunct des Nützlichen aus, anders von dem Standpuncte des Wahren, und noch anders von dem Standpuncte des Schönen. Denn wenn das Nutzenbringende in einer Darstellung geltend gemacht werden soll, so ist es auch nur die gemeine Wirklichkeit mit ihrem Thun und Treiben und das Bedürfniß des Genusses mit seiner Klugheit und seinem Vortheil, welches dabei ins Auge gefaßt wird, sey der Gegenstand des Strebens scheinbar auch noch so herrlich; ist es dagegen die Wahrheit, welche sich in der Darstellung geltend macht, so ist es vielmehr das, was ist, und wie es in der Wirklichkeit da ist, ohne eine Beachtung dessen, wie es seyn sollte oder könnte, und wie es in diesem Seynsollen sich in seiner Erscheinung neu gestaltet und umbildet, welches dabei zu berücksichtigen ist, und es wird überdem die Wahrheit nur gefaßt und bestimmt als solche durch die Idee, in der sie besteht. Dagegen die Darstellung des Schönen giebt vielmehr, da es das Ideal ist, welches darin waltet, dasjenige, was die Wirklichkeit überbietet, was sie seyn soll, und was sie in diesem Seynsollen wird, noch dazu vorgebildet und durchdrungen von dem Ideal. Indem nun das Ideal sich hierin selbst verwirklicht und durchsetzt, und so mit den Bestimmungen der Idee und ihrem Daseyn zusammengeht, ist es allerdings auch zur Wahrheit des Daseyns gekommen, und in so fern es dargestellt wird, wie es sich giebt, ist seine Darstellung wahr; aber nicht darin besteht seine Wahrheit, daß es der Wirklichkeit erliegt, sondern daß es seiner eigenen Freiheit mächtig bleibt, und sich über die Wirklichkeit erhebt, dadurch wird es aber oft nur ein Scheinen in die Wirklichkeit hinein, wenn ihm dieselbe noch widerstrebt, ja es vermag selbst mit dem Ernste der Wahrheit noch heiter zu scherzen und seine Form zu wechseln; und doch beharrt es auch hierin immerfort in dem Gesetz des Schönen, welches ihm zusteht, indem selbst seine Täuschung, Lieblichkeit und Anmuth ausstrahlt; und so verläugnet zwar das Ideal, in so fern es sich so giebt, wie es ist, die Wahrheit nicht, aber in so fern

es die Idee ist, welche erst der Wahrheit ihre Geltung und Anerkennung giebt, ist es eine anderweitige Macht, nämlich die des Gedanken, welche auch dem Ideal erst seine Wahrheit zuerkennt, und nur erst in sofern es in seinem Verhältniß zur Wahrheit diese überhaupt wie den Schein mit seiner Bildlichkeit schmückt, ja selbst beide in lieblicher Täuschung in einander auflöst, und zu einem schöpferischen Spiele gestaltet, ohne jedoch das Wesen desselben vernichten zu wollen, (denn wie könnte sonst das Ideal eine Gestaltung aus dem Absoluten selbst seyn), wird es auch hier erst treu gegen sich selbst, indem es aus seinem eigenen Wesen hervorbildet; denn denn es tritt so auch hierbei in die Gestaltung des Schönen ein, welche ja das eigentliche Wesen seiner Darstellung ausmacht. Wird das Ideal in seiner vollen Klarheit geschaut, und sind Mittel und Fertigkeit im Gebrauch derselben zur wesentlichen Darstellung des Ideals hinreichend genug, so wird, — sey es, daß dieses in seiner schöpferischen Freiheit zur Gestaltung seiner selbst sich hervorbildet, oder sey es als Nachbildung, in der es gefaßt werden soll, — eben weil es in voller Schöne erscheint, es auch bei der Darstellung desselben leicht ihm selbst, und so dem Wesen des Schönen treu seyn können, gerade deswegen, weil es, in seiner ganzen Glorie geschaut, das Gemüth des Beschauenden fortreißt, und selbst seiner sich bemächtigt; und es bedarf, damit so die Darstellung das Gepräge der Schönheit an sich trage, nur, vorausgesetzt die nöthige Gewandtheit in Beherrschung der Darstellungsmittel, fester Besonnenheit, um dem Eindrucke nicht zu erliegen, oder einer kindlich einfachen Hingebung, um frei und tief genug von ihm bewegt zu werden; denn die Kraft des Ideals ist hier selbst überall in höchster schöpferischer Fülle und Freiheit rege; die größere Schwierigkeit aber ist dabei diejenige, das Ideal selbst als solches so rein und hell anschauen zu können, daß es dadurch ihm selbst treue Gestalt in der Darstellung werde; aber freilich nur wenigen Meistern auf dem Gebiete des Schönen ward diese Weihe gegeben. Je mehr jedoch das Ideal in die Wirklichkeit eintritt und sich mit ihr verbindet, desto schwieriger nach allen Seiten hin wird die vollendete Dar-

stellung des Schönen, in so fern es sich selbst treu bleiben soll. So erliegt der Gedanke leicht unter der Schwerkraft der Beweisführung und dialektischen Scheidung der Begriffe, wo das Ideal in ihm in seinem innigen Zusammenhange mit der Idee zum rednerischen Wort sich gestalten soll, und die Rede wird schwerfällig und ungleich; so erliegt die Darstellung des Malers, wo er das Schöne der Wirklichkeit darstellen will, nur zu leicht der Alltäglichkeit des Wirklichen oder zu großer Gesuchtheit, weil ihn entweder die gesammte Wirklichkeit hinreißt, oder auch umgekehrt er derselben zu sehr widerstrebt, und so dieselbe nicht hinlänglich würdigt, wie es ihr zukömmt, und in beiden Fällen der rechten Auffassung entbehrte. Durch eine richtige Auffassung des Schönen aber in dem Daseyn der Wirklichkeit ist es erst möglich, dasselbe in und mit ihr in höchster Treue zu gestalten und darzustellen; bei solcher Auffassung nun kömmt es nicht darauf an, daß das, was da ist, sey es in seiner Ruhe oder seiner Bewegung, nur nach seiner bestimmten Form und den ihm zustehenden Verhältnissen, oder auch nach der Idee, die sich darin ausprägt, aufgefaßt werde, wofern nicht zugleich die Durchbildung des Ideals dabei zur Anschauung gebracht wird; eben so würde es irrig seyn, in der Gestaltung des Wirklichen nach den Momenten der Schönheit, sich ein Ideal desselben auf seine eigne Weise fertig zu machen und ihm die Wirklichkeit anzupassen, denn dies wäre nicht blos Untreue gegen die Darstellung des Wirklichen, sondern auch Untreue gegen das Ideal selbst, weil es hier nicht in seinem innersten Leben und Daseyn erfaßt würde, sondern in jener abstracten sich und der Wirklichkeit entrissenen Form, welche mit Recht als ein fades und falsches Idealisiren der Wirklichkeit ernsten Tadel verdient, weil es unwillkührlich die Schönheit zu einer Travestie des Ideals herabzieht, und dieses wieder zu einem süßlichen Geckenspiel oder einer hohlen Grimasse seiner selbst entwürdigt, und zu seinem eigenen Zerrbild verunstaltet. Wer aber bei seiner jedesmaligen Darstellung des Wirklichen den Moment abzulauschen oder herbeizuführen vermag, wo es in dem inwohnenden Ideal freier,

und doch naturgemäß zugleich sich entfaltet, der hat den Geist des Schönen geschaut, und es bleibt nun erst die Aufgabe, denselben festzuhalten und ihn in die Darstellung zu übertragen; zu diesem Gewahrwerden und Hervorrufen des Ideals gehört aber, daß das Ideal auch in der eignen Brust aufglühe, und in geistig tiefer Lebendigkeit sich rege, damit der Blick des Beachtenden für die Erscheinung des Schönen geschärft und geweckt werde, und sich Leben an Leben in der Beschauung entzünde. Ist die Auffassung von dieser Art, so gewinnt ein einziger Aufblick des Ideals für die treue Darstellung des Wirklichen mehr echte Schönheit als die mühsamste Beachtung des Einzelnen, die nur erst jener Auffassung des Ideals nachfolgen kann, wenn der Eindruck des Ganzen nicht getrübt, ja selbst die lebendige Fülle und Harmonie des Einzelnen nicht zerstört werden soll; denn es belebt diese Anschauung des Schönen in solcher Wechselbeziehung des Ideals, schöpferisch forterzeugend alle Momente der Darstellung, und so entscheidet der Moment der Auffassung alles über die Treue und Wahrheit des Schönen in der Herrlichkeit des Ideals. Mit dieser Darstellung des Schönen in und mit der äußeren Wirklichkeit haben es ganz besonders diejenigen Künste zu thun, welche die bildenden genannt zu werden pflegen, und wieder mit den mannigfaltigsten Wendungen (Nüancen) des Wirklichen die Malerei, weil sie zugleich das Colorit der Wirklichkeit in ihren Gestaltungen festzuhalten strebt; aber noch keineswegs wird z. B. ein Portrait in seiner Darstellung den Anforderungen des Schönen genügen, wenn es nur ähnlich, ja selbst zum Sprechen getroffen ist, denn alle die Merkmale, welche dazu gehören, dieses behaupten zu lassen, beziehn sich noch eben so leicht auf die Form der äußern Wirklichkeit, als daß sie auf den Ausdruck des Schönen in derselbigen ihre volle Anwendung finden; dagegen wenn der Augenblick erfaßt wird, wo der Geist selbst in der äußern Gestalt lebendiger anspricht, und sie und sich selbst im Ideale freimacht und so hervorscheint, die Züge der Gestalt beseelend und vergeistigend, da ist der rechte Moment der Darstellung gefunden; ist hier dieselbe treu, so ist

dem Bildniß die echte Weise des Schönen gewonnen; eben so wird eine Landschaft nicht malerisch schön (pittoresk) dadurch, daß sie nur beliebig von dem oder jenem Gesichtspuncte aus, oder unter der und jener Beleuchtung des Tages oder der Nacht gefaßt wird, sondern wo in der Wirklichkeit ihres Wesens in innigerer Berührung von Licht, Duft und Schwerkraft der Natur ein Leben des Ideals in ihr aufgeht, da ist der Augenblick gegeben, die schöne Seele der Natur zu ergreifen, und in der Bewahrung ihrer eigenen treuen Züge sie selbst treu der Schönheit und dem Ideal wiederzugeben. Aus dem bisher Gesagten hebt sich von selbst jener Widerspruch zwischen Characteristik und Idealität, den man besonders auf dem Gebiet der bildenden Künste geltend gemacht hat, denn eine Characteristik des Wirklichen ohne Idealität, wie eine Idealität desselben ohne ihre characteristische Ausprägung durch das Wirkliche ist der Treue gegen die Gesetze des Schönen in der Wirklichkeit gleich fremd; denn eben darin, daß das Ideal sich in der Wirklichkeit characteristisch gestaltet, und die Wirklichkeit es so in sich aufnimmt, wird es erst zur wesentlichen Schönheit des Wirklichen, und verknüpft sich mit ihm in innigst verbundener Einheit seiner Erscheinung. Daß aber die treue Characteristik des Wirklichen durchaus nicht einzig leitendes Princip solcher Darstellungen sein kann, ergiebt sich schon daraus, daß kein bildender Künstler ein Bedenken tragen wird, besondern Zwecken gemäß die natürliche Größe der Gestalt bald zu überschreiten, bald wieder bei Weitem zu verkleinern, oder daß uns ein Standbild in den Farben des Lebens widrig und häßlich erscheint; und doch würde gerade die Treue gegen die gemeine Wirklichkeit in beiden Fällen das Gegentheil fordern. Aber eben weil es die Momente des Ideals sind, welche die Darstellung in ihrer Schönheit bedingen, finden jene Verhältnisse statt, so wie sie sind. Denn die colossale Gestalt (auch wenn sie nicht ihrem Begriff im engern Sinne gemäß gerade das Doppelte der Lebensgröße überstiege), trägt das Gepräge des Erhabnen an sich, und entspricht so dem Ideal, und die in ihrem Umfange verjüngte Gestalt bis zu dem Miniaturbilde, (worin

sie unter der Hälfte der Lebensgröße bis zu den kleinsten Formen herab dasteht,) giebt den Formen das Liebliche, Innige, ja selbst Kindliche, welches das Ideal in einer andern Richtung, wie gezeigt, zu entfalten vermochte; und wenn uns bei dem Standbilde die Einfarbigkeit, oder noch genauer Unfarbigkeit als das Höhere erscheint, so ist es, zunächst weil das Gegentheil die Gestalt der gemeinen Wirklichkeit so nahe bringt, daß dieselbe sogar damit verwechselt werden könnte, sodann aber weil diese Unfarbigkeit nicht etwa blos nur der gemeinen Wirklichkeit entrückter dasteht, sondern noch mehr deshalb, weil sich so zugleich das Ideal auf einer höhern Stufe geistiger Durchbildung des Wirklichen zu zeigen im Stande ist, als da, wo es ganz in den Widerspruch der Mannigfaltigkeit des Wirklichen hineingezogen wird; daher ist besonders ein Stoff, der in der Wirklichkeit das Hinübergreifen der Gestalt auf das ahnungsreiche und doch klare Gebiet des Geistes auszudrücken vermag, wie der weißfarbige Marmor, am geeignetsten für dergleichen Gestaltungen, weil er so das Ideal selbst in höherer Klarheit auszuprägen vermag; und wenn umgekehrt bei den Darstellungen des Malers die farbige Darstellung die unfarbige in der Darstellung des Schönen bei weitem übertrifft, so liegt dies nicht darin, daß sie etwa dem Leben der Wirklichkeit näher treten soll, sondern darin, daß sie in dem bloßen Gegensatz von Licht und Schatten der Form der Wirklichkeit zu nahe, ihrem Leben aber zu fern tritt; dagegen durch den Schmelz der Farben wird das Ideal in der vollen Lebendigkeit des Wirklichen freier und reicher gestaltet, indem es so die Wirklichkeit, sie zu einem reichen Spiel des Lichts erhebend, in Form und Wesen vielmehr sich selbst entreißt, da es ja nur das Scheinen derselben ist, an welchem sie festhält; in beiden Fällen aber ist ein gemeinsames Verknüpftseyn von Idealem und Realen zur treuen Darstellung des Schönen in der Wirklichkeit ganz unverkennbar gegeben. Auf eben dieselbe Weise verhält es sich auch mit den historischen Darstellungen als Gegenstand des Schönen, denn wenngleich hier das Geschehene in der Wirklichkeit schon vorübergegangen ist, so trägt

es doch als solches die beiden Momente des Idealen und Realen an sich, nur verknüpft in einer Fortentwicklung der Zeiten; aber wer nur das Historische auffassen wollte, wie es einst in dem gewöhnlichen Kreise des Wirklichen stand mit seinen Zeiten und Umständen, ja wer auch noch die tiefere Begründung dessen, was geschah, von dem Standpuncte der Idee oder auch nach dem Getriebe früherer Thatsachen hinzufügen wollte, würde nicht weniger untreu dem Ideal und so mit dem Schönen das Geschehene darstellen, als derjenige, der das Geschehene blos willkührlich unter irgend einen idealen Gesichtspunct stellte, weil es dadurch den Character des Historischen ganz verlöre, und zu etwas willkührlich Geträumten oder Erdichteten würde. Aber die idealen Momente, durch welche sich das Historische als ein Schönes characterisirt, und sich und dem Schönen treu darstellbar wird, müssen in ihm selbst aufgesucht werden; denn wie sich in ihm selbst das Ideal durchbildete, so wird es zur Schönheit seines eigenen Wesens; daher ist es auch bei der Entwickelung seiner Zeiten nicht diese äußerlich an einandergefügte Reihe derselben, welche dabei eine Geltung findet, sondern es ist vielmehr eine ideale Zeit, welche darin waltet; daher die Aoristen, in denen sich die Erzählung so gern durchbildet, daher besonders die Gegenwart als idealerer Aorist der Zeit, in welchem sich die Erzählung des Geschehenen so lebendig unter dem Gesichtspunkt des Schönen darstellt; überhaupt aber überwiegt das innere treibende Leben der Begebenheiten selbst, welches in dem entwickelungsreichsten Moment der Thatsachen gefaßt, vorwärts und rückwärts, das, was geschah, in ein einziges großes Ganze verknüpft und in seine Entscheidung auflöst, und in welchem das Ideal sich selbst als es höher belebend und inniger durchdringend darstellt, und so sich selbst treu darstellbar ist; und so faßt auch die bildliche Darstellung des Malers von dem, was geschah, den lebendigsten, reichsten und das Ganze der Begebenheit selbst in sich spiegelnden Moment des Geschehenen auf, und stellt ihn als gegenwärtig dar, weil er in seiner räumlichen Gestaltung des Geschehenen nicht anders kann, aber

aus so manchem, der wirklichen Gegenwart Fremdartigen, was früheren Zeiten und Ereignissen characteristisch eigen ist, stellt er es als eine ideale Gegenwart dar, in welcher er anschaute; so wie auch der Dichter bei Bearbeitung des Historischen, wenn er treu dem Ideal seine Darstellung des Geschehenen vollenden will, zwar die Hauptmomente des Geschehenen und ihren inneren Zusammenhang aus der Wirklichkeit des Geschehenen festhalten muß, wenn es nicht blos ein Erdichtetes, sondern wirklich Historisches seyn soll, was er singt, aber dabei durchaus den Geist desselben ergreift, und in ihm das, was als Fortentwickelung des Ideals in die Wirklichkeit herein mit Nothwendigkeit geschah, oder auch aus innerer Folgerichtigkeit desselben hätte nothwendig geschehen müssen, wenn die Wirklichkeit die ideale Entwickelung zur vollen Freiheit gebracht hätte; und indem sich daran die Dichtung knüpft, so wird dadurch der Kreis des Geschehenen zugleich über das Gewöhnliche hinaus dichterisch erweitert. Da es so das ideale Moment ist, welches immer bei der Darstellung des Schönen das überwiegende seyn muß, so ist auch die Zeitmäßigkeit des Costume's etwas Untergeordnetes in der bildlichen Darstellung des Geschehenen; denn wer die handelnden Personen völlig genau, so wie sie in ihrer Zeit erschienen, darstellen wollte, der würde leicht auf Kosten des Ideals die gemeine Wirklichkeit bewahren, und durch kleinliche Aengstlichkeit und Treue gegen diese Aeußerlichkeiten der Zeit den eigentlichen Eindruck des Schönen zerstören, ja selbst lächerlich werden können; das Wesentlichste in dem Costume einer bestimmten Zeit, also das eigentlich Characteristische, kann nicht umgangen werden, ohne das Historische selbst eines ihm wesentlichen Merkmals zu berauben, aber nur das, was darin wirklich im Ideal steht, und so entsprechende Schönheit ausprägt, darf festgehalten werden, was dagegen dem Zerrbild angehört, hat kein Recht, sich selbst historisch als Schönheit durchzusetzen; und wenn folgends einzelne Heroen der Menschheit, sey es auf dem Gebiete der Weisheit, oder heiliger Kraft und göttlicher Weihe, aus früheren Zeiten zur Darstellung in ihrer einsamen Herrlichkeit heraufge-

führt werden sollen, dann wird Treue gegen die bloße Wirklichkeit ihrer Zeit in ihrem Costume sogar völlig widernatürlich, wenn solche Tracht nicht dem Ideal in seiner erhabensten und freiesten Durchbildung entspricht; deswegen, weil Männer der Art, wie Genien einer höheren Weltordnung, nicht blos eine einzelne Zeit oder Nation, sondern die Menschheit selbst in ganz idealem Daseyn in sich tragen und gestalten, also in dem Geschehenden die Wirklichkeit selbst weit und unendlich überbieten. — Ein Gegenstand, welcher gleichfalls die Wirklichkeit überschreitet, und dennoch wieder als eine Verwirklichung des Daseyns nach einem höheren Gesetze tief in das Leben eingreift, ist das Wunderbare, welches vielfach bei der Darstellung des Schönen seine Anwendung findet, und als ein Hereintreten einer höheren Ordnung der Dinge in die gewöhnliche des Daseyns selbst einer hohen Schönheit fähig ist. Es ist aber der Begriff des Wunderbaren nicht blos damit abgeschlossen, daß er irgend Ereignisse befaßt, welche in ihrem Erscheinen das gewöhnliche Daseyn überbieten, denn sonst wäre es überhaupt nur das Ungewöhnliche im Leben, welches damit zusammenfiele, aber auch eben so wenig allein ist es dasjenige, was nach einer höheren Ordnung der Dinge geschieht, denn sonst müßte alles Geistige, in so fern es in das Leben eingreift, das Wunderbare selbst seyn; ja selbst nicht einmal diese beiden Merkmale gemeinschaftlich vermögen den Begriff des Wunderbaren zu erschöpfen, weil das immer nur erst das Ungewöhnliche wäre, wiewohl in einer besonderen geistigen Richtung gefaßt, welches sich darin offenbarte; und doch wird derjenige z. B. die Erfindung des Algorithmus nicht wunderbar finden, wie sie aus tiefen Combinationen des Geistes als eine neue und ungewöhnliche Wissenschaft hervorging, und so gar gewaltig in die Beherrschung der Formen und Kraftercheinungen der Wirklichkeit eingreift, welcher den Zusammenhang dieser Erfindung in sich, ihre Fortbildung und ihr regelmäßiges Eingreifen in die Technik des Lebens kennt und zu beurtheilen vermag. Schon viel näher dem Begriff des Wunderbaren steht das Unmittelbare eines Geschehenden, wenn es nur, mit

obigen Merkmalen vereinigt, zugleich als ein Ungewöhnliches in sich eine höhere Ordnung des Daseyns unmittelbar in die äußere Wirklichkeit durchsetzte; allein so wesentlich auch dieses Merkmal überall in das Wunderbare eingreift, so genügt es doch noch immer nicht ganz, denn sonst würde auch jeder beliebige geisterhafte und gespenstige Spuk, der in das Leben eingeführt wird, den Ausdruck des Wunderbaren an sich tragen; und doch ist es vielmehr nur das Grauen und Entsetzen, was dabei das Gemüth ergreift, also ein Hingerissenwerden in das Bewußtseyn trübende und herabziehende Momente, welches sich darin kund giebt, während dagegen das Wunderbare, selbst wo es vernichtet, das Gemüth erhebt, das Bewußtseyn wach erhält, und so sich dem vollen Bewußtseyn zugleich über die einzelnen Momente des Begriffs aufgehoben darstellt, ohne jedoch das Wesen der Idee aufzugeben; und so ist es das Absolute selbst, welches in dem Wunder unmittelbar zur Erscheinung gelangt, indem es auf ungewöhnliche Weise in die äußere Wirklichkeit hervortritt. Daher ist das Göttliche als das Urabsolute etwas Wunderbares, in so fern es unmittelbar, und zwar auf ungewöhnliche Weise, in die äußere Wirklichkeit eintritt, sey es, daß die Gottheit leiblich erscheine, oder in vorbedeutenden Bildern und Stimmen aus der Natur, oder dem Worte des Menschen Weissagung verkünde, oder das Leben einzelner Menschen und Völker durch eine Reihe unmittelbarer Fügungen und Hülfsleistungen ihrer Bestimmung entgegenführe, oder auch in so fern sie das ganze Wesen einzelner Menschen so erfüllt und durchdringt, daß, was sie thun, die unbedingteste Herrschaft über das gesammte Daseyn der Dinge bekundet, weil es unmittelbar in Gott gethan ist, und es hat zugleich dieses unmittelbare Eingreifen des Göttlichen in die weltliche Ordnung der Dinge überhaupt das Merkmal des Ungewöhnlichen, in so fern der gewöhnliche Lauf der Dinge und die Art ihres natürlichen Daseyns vielmehr nur als ein mittelbares zu bestehen pflegt. Aber auch jede Erscheinung, in der sich auf ungewöhnliche Weise das Absolute ohne den klaren, vollen Ausdruck des Göttlichen, der in ihm liegt, als überschwengliche, geheimnißvolle Macht

des Daseyns, sey es in der Existenz einzelner übermächtiger geistiger Wesen, oder als verhängnißvolle, allbezwingende, geistige Gewalt der Natur ausdrückt, und unmittelbar in die Wirklichkeit eingreift, wie die Gewalt des Zaubers, ist wunderbar; und dies Verhältniß der Bestimmung des Unmittelbaren durch das Mittelbare absolut zu handeln im Dienste der Wirklichkeit, was in der Magie statt findet, giebt diesem wunderbaren Erscheinen des Absoluten durch so entschiedenes Hinzutreten des Widerspruches noch eine neue Beimischung des Seltsamen und Ungewöhnlichen, wenn es gleich andererseits den Begriff des Absoluten mehr verdüstert, oder sogar in den Gebrauch der Willkühr dahin stellt. Eben so ist da, wo die Idee, sey es überhaupt oder als subjective Vorstellung, so mächtig in die Wirklichkeit eingreift, daß sie in der Aeußerlichkeit unmittelbar Bild und Gestalt oder Ton des räumlichen Daseyns wird, oder doch zu werden scheint, etwas Wunderbares; weil die Idee hier in absoluter Mächtigkeit augenblicklich zum äußeren Daseyn wird, statt daß das Gesetz einer sehr wohlbedächtig und bestimmt motivirten Thätigkeit es ist, in welcher sich sonst ihre Entwickelungen, dem Gesetze der Stetigkeit streng folgend, in die Wirklichkeit durchsetzen. Gerade darum aber, weil es das Absolute ist, welches so auf ungewöhnliche Weise bei dem Wunderbaren in das Daseyn eingreift, und darin sich unmittelbar geltend macht, ja selbst in den Kampf des Widerspruches tritt, und ihn wieder löst, ist das Wunderbare für die tragischen Momente des Daseyns und ihre Darstellung ganz besonders geeignet, indem es dasselbe in seinen innersten Tiefen noch mächtiger zu dem ernsten Sinn hinzuführen vermag, der in dem Tragischen liegt, eben weil dem Wunderbaren selbst in seinen tiefsten Offenbarungen stets ein hoher Ernst beiwohnt, da es überall, und so auch in dem Glauben, zu dem es auffordert, auf intellectuelle Momente hinweist, und darauf gegründet ist; denn auch die tiefe subjective Anerkennung desselben vollendet erst vollkommen seinen Begriff, und ist selbst die Absicht des Absoluten dabei, da es ihm an sich selbst nicht wunderbar seyn kann, indem es demselben gleich geläufig ist, sich mittelbar oder un-

mittelbar durchzusetzen. Dieses subjective Anerkennen ist aber auch dasjenige, worauf sich eigentlich das Merkmal des Ungewöhnlichen bei dem Wunderbaren gründet, denn das Gewöhnliche wird dem Bewußtseyn so geläufig, daß es sich demselben durch keine tiefere Anerkennung mehr kund thut; daß aber diese Anerkennung eine subjective sey, ergiebt sich daraus, daß vor dem in den Momenten des Gegensatzes frei gewordenen Bewußtseyn ebensowohl, wie in demjenigen, welches doch vorherrschend aus der objectiven Gültigkeit des Daseyns den Werth desselben bestimmt, das Wunderbare allen Eindruck des Wunderns verliert; wie schon die alte Lehre aufzeigt, welche fordert, daß sich der Weise über nichts wundern solle, und jene dialectische Wendung der Ansicht, welche darauf hinausläuft, zu erweisen, daß Alles wunderbar sey oder nichts, — eben um den Begriff des Wunderbaren an sich selbst zu vernichten. Aber wenn so das Wunderbare von dem Standpuncte der reinen Idee aus wieder selbst beschränkt wird, so hat es doch von dem Standpunct des Absoluten, und so auch wieder von dem der absoluten Idee aus eine so überwiegende Geltung, daß es gerade durch den tiefern Eindruck des Wunderbaren erst möglich wird, — eben sowohl wegen der dadurch tiefer geweckten Empfänglichkeit, als auch wegen der lebendigeren Wechselbeziehung, welche so zwischen Subjectiven und Absoluten statt findet, daß sich das Absolute in seinen Offenbarungen dem Bewußtseyn und dem Leben der Geister, wie sie in der äußern Wirklichkeit dastehn, tiefer und wesentlicher mitzutheilen im Stande ist; und so ist es auch außerdem das Ideal, welches vielfach durch das Wunderbare hindurchzudringen vermag, und seinem Erscheinen eine besondere Mächtigkeit und einen neuen Reiz verleiht, nämlich den der Schönheit, und in welcher Hinsicht seine Darstellung hier erst auf dem Gebiete des Schönen eine besondere Geltung findet. Es offenbart aber das Wunderbare den Ausdruck des Ideals auf mehrfache Weise. Denn theils ist jene unmittelbare Wirksamkeit des Absoluten, in der es als weit überlegene, hohe und ernste Kraft in das Leben und seine Erscheinungen eingreift, etwas so Erhabenes, daß es

schon von dieser Seite aus die Bewegungen des Ideals in sich bekundet; theils aber ist auch dieses Abweichen von dem gewöhnlichen Gange der Wirklichkeit, dieses Freiseyn in den Bewegungen der Kraft, diese tiefe Ansprache des Absoluten, welche darin hervortritt, verbunden mit diesem Ueberschreiten der einzelnen Momente der Idee sogar bis zu ihrem Gegenspiel hinüber, etwas dem Ideal so nahe Verwandtes, daß es uns nicht befremden kann, wenn die Weissagungen, Vorbedeutungen, Zeichen und Thaten des Absoluten, wo es in der Herrlichkeit des Göttlichen aufleuchtet, eine Fülle des Schönen offenbar machen; ja das Ideal selbst in seinem innersten Wesen geschaut, und als eine neue Verwirklichung des Daseyns tief aus dem Absoluten selbst hervorgehend, erscheint überall, wo es ganz in voller Klarheit in das Leben hervortritt, als ein Wunderbares, weil es so nahe die unmittelbare Herrlichkeit des Absoluten verkündigt, und doch wieder so sehr dieselbe über das Leben emporträgt, daß, in seinem schöpferischen Leben immer neu, es stets als eine ungewöhnliche Erscheinung in das Leben hineinspielt; und nur so steht es wieder wesentlich verschieden da in seinen Bewegungen, Thaten und Erscheinungen von denen des Wunderbaren, daß in ihm gerade die Wirklichkeit zu einem reichen, sinnigen und schöpferischen Spiele des Lebens geweckt wird, während dagegen das Wunderbare als solches zu dem Ernst des Absoluten emporträgt. Da, wo sich die Darstellung des Schönen zu dem Wunderbaren hinwendet, ist es daher auch immer diese ernste Richtung desselben, welche sie ihm zu bewahren hat, wenn es ihm nicht seine eigentliche Würde und Geltung nehmen will, und so muß daher das Wunderbare zwar von den Momenten des Ideals selbst durchdrungen seyn, wenn es den Ausdruck der Schönheit an sich tragen will; aber sich selbst als das Wunderbare hinstellen, oder in ihm sich überwiegend geltend machen wollen, und also das Wunderbare lediglich idealisiren kann das Ideal nicht, wenn es nicht den Begriff und das Wesen des Wunderbaren selbst vernichten will, ja wenn es nicht seinem innersten Princip dem Absoluten selbst untreu werden wollte, aus dem es erst seine Wahrheit und

Herrlichkeit empfängt. Nur auf einer untergeordnetern Entwickelungsstufe des Ideals, nämlich auf dem Gebiet des Phantastischen, tritt diese Möglichkeit ein, eben weil es hier der Widerspruch zwischen Vorstellung und Daseyn ist, in welchem die Schöpfungen der Phantasie durch Ueberbietung desselben in dem eigenen Bilde, welches an die Stelle der Wirklichkeit tritt, die Einheit wieder herstellen; aber nur der Reiz des Wunderbaren, Seltsamen und Abentheuerlichen vermag hierbei ganz jenen Widerspruch und mit ihm die Wirklichkeit vergessen zu machen; daher strebt die Phantasie, dabei Wunder auf Wunder zu häufen, und die Willkühr und die Laune des Wunsches, welche sich diesem Zustande des Phantastischen eng anschließt, steigert noch diese Ueberbietung des Wunderbaren bis in das Unmögliche hinein; so wird dann auch das Wunderbare, seiner innersten Wurzel im Absoluten entfremdet, ein Spiel der Willkühr, und nur durch das Hinzutreten des Ideals wird jenes Spiel mit dem Wunderbaren wieder verklärt, aber es bleibt doch immer nur Spiel der Phantasie, so lange der Zustand des Phantastischen selbst als solcher besteht. — Man hat bei der Darstellung des Wunderbaren die mythische und die mystische Darstellung von einander unterschieden, und allerdings steigt in der mythischen Ansicht das Göttliche von dem Himmel in nächste Nähe des Menschlichen, und somit in die sichtbare Erscheinung herab, während in der mystischen Anschauung das Menschliche, zu dem Göttlichen emporsteigend, nur in einzelnen Zeichen der Verwirklichung, wie in Stimmen, Vorbedeutung und Träumen, das Näherkommen der Gottheit aufzeigt, bis es zur Uranschauung des Göttlichen selbst hinanzusteigen vermag; daher ist natürlich die eine Seite wunderbarer Verwirklichung des Göttlichen im Leben der einen Richtung geläufiger wie der andern, wenn es darauf ankömmt, das Wunderbare darzustellen; aber keineswegs hört darum das Wunderbare auf, ein solches zu sein, wenn es in der andern Darstellungsreihe hervortritt, und es ergreift nur der Eindruck des Ungewöhnlichen und Ungeläufigen stärker das Gemüth des Schauenden. So sind allerdings die Erscheinungen der Götter in menschlicher Ge-

stalt der antiken Dichtung geläufiger als uns, aber Staunen (θάμβος) erregt immer auch ihre persönliche Erscheinung, so wie sie erkannt wird, und also das Wunderbare sich erst vollendet; und so ist es nur ein Unterschied zwischen mehr und minder Wunderbaren, nicht aber zwischen dem Wunderbaren und seinem Gegentheil, welcher hier eingreift. Denn überall kömmt es bei dem Wunderbaren und seiner Darstellung darauf an, daß eine absolute Kraft unmittelbar in dem Leben der Wirklichkeit zur Erscheinung gelange; daher sind uns die mythischen Götter der Griechen in der Darstellung des Schönen nicht wunderbar, weil uns in ihnen die Idee des Absoluten nicht mehr vorhanden ist, und es also nicht mehr als solches anerkannt wird; dagegen die Geistererscheinungen der tragischen Dichtung vermögen uns, wenn sie nicht gespenstiger Spuk werden, ernster in solchem Sinne zu berühren, weil ein mögliches Vorhandenseyn derselben die Sage des Volkes vielfach bewährt; und doch ist es nur die absolute Macht eines einzelnen geistigen Daseyns, welches hier in die äußere Wirklichkeit eintritt, und so geläufig die Vorstellung von einem Erscheinen der Geister auch ist, so bleibt das Geschehen selbst dennoch immer etwas Wunderbares, weil die Verwirklichung davon der gewohnten Wirklichkeit so fern steht; und wenn es einerseits der mystischen Richtung sich entfremdet, weil es in dem Kreise der Sage als mythisch dasteht, so macht doch andererseits seine Verwirklichung zugleich den Eindruck des Mystischen, indem sie das Gemüth in solcher Richtung noch mehr in die innere Tiefe des Absoluten hineinzieht, weil es auf ein geheimnißvolles, ernstes Walten des Absoluten selbst hinüber deutet, und so mischen sich sogar beide Ansichten in einander, aber in beiden steht die Erscheinung als etwas Wunderbares da. Deshalb kömmt es vielweniger bei der Darstellung des Wunderbaren auf dem Gebiete des Schönen auf die Abweichung von der herrschenden geistigen Richtung der Zeit in Hinsicht des Göttlichen, als vielmehr auf das tiefere Ergreifen der Momente des Wunderbaren überhaupt an, wie sie in der Entwickelung der Thatsache selbst enthalten sind, oder doch seyn könnten, und auf das

tiefere Einführen des Absoluten zu dem Ernst des Schauenden; und hier ist es auch, wo die Zustände in einander übergehn, denn auch die mystische Richtung endet mit dem Gesicht, wie die mythische dasselbe in der Erscheinung bewahrt. Eben so vermag die unmittelbare Mittheilung von etwas Wunderbaren, welches eben geschaut wird, ausgedrückt durch Blick, Wort und Haltung des Schauenden in den Zeichen und der Seelenbewegung des höchsten Erstaunens und des tiefen Ergriffenseyns von der Erscheinung, nicht selten den Eindruck des Wunderbaren noch sehr zu steigern, und doch kann dabei die Wundererscheinung selbst den Character des Mythischen oder des Mystischen auf gleiche Weise an sich tragen, ohne daß der Eindruck derselben bedeutend sich ändre; weil sich hier bei der Mittheilung desselben an und für sich wieder Mythisches und Mystisches inniger begegnen, indem es theils die subjective Stimmung in Beziehung auf das Wunderbare ist, welche sich mittheilt, also in dieser Hinsicht ein mystisches Element eingreift, und dann wieder das Absolute als ein Erscheinendes gerade durch die Mittheilung näher gebracht wird, also wieder die mythische Richtung in regere Thätigkeit tritt. Alle Zeiten, in denen das Wunderbare zur Darstellung auf dem Gebiet des Schönen gelangte, und besonders die dramatischen Dichtungen aller Zeiten haben die Darstellung desselben nicht selten von dieser Seite erfaßt; ja in vielen Fällen kann sogar die Darstellung des Wunderbaren, der gewöhnlichen Richtung des Mythischen oder Mystischen einer Zeit gerade entgegentretend, den tiefern Eindruck des Wunderbaren vielmehr verlieren, weil es unverständlich wird, und so nur zur Sonderbarkeit herabsinkt. Daher ist die tiefere Auffassung des Wunderbaren für die Darstellung des Schönen, in so fern sie sich einer bestimmten Richtung der Zeit anschließt, vielmehr diejenige, daß das Wunderbare bei der herrschenden Entwicklung des Mythischen auch von dem Standpunct des Mythischen aus erscheine, wie bei herrschender mystischer Richtung den Character des Mystischen an sich trage, und so bei irgend einer besondern Richtung der Zeit in diese eingehe, aber dann noch dasjenige zur Vertiefung der Erschei-

nung beifüge, was einer so vereinzelten Richtung fehlt; so gehört deshalb nothwendig zur Vollendung des Mythisch-Wunderbaren, daß es aufgehe in das Mystische, so wie umgekehrt des Mystisch-Wunderbaren, daß es das Mythische in sich aufnehme, weil es so erst ganz der tieferen Anregung in und zu dem Absoluten zu genügen vermag, und mithin dem Ernst des Wunderbaren selbst, der ihm stets bleibt, auch wenn es sich in heitern freundlichen Formen gestaltet. Dies aber mit Freiheit und Besonnenheit zu thun, ist die Sache der Kunst, welche erst alle Darstellung des Schönen überhaupt in voller Freiheit des Bewußtseyns und in höchster Innigkeit und Wahrheit festzuhalten und ihrem jedesmaligen Zwecke gemäß zu gebrauchen die Fähigkeit hat; denn in ihr erst gelangt das Ideal selbst zu seiner reichsten, freiesten und besonnensten Darstellung auf dem Gebiet des Lebens.

4) Die Kunst.

Da die Darstellung des Schönen in den Verhältnissen des Daseyns erst in der Kunst ihre wahre Vollendung erreicht, so wird es wesentlich, den Begriff derselben überhaupt schärfer zu bestimmen, um mit Sicherheit nachweisen zu können, wie sich das Schöne auch in der Kunst vollende, und in ihr zur besondern Erscheinung gebracht werde. Es liegt aber in dem Begriff der Kunst zunächst ein Können enthalten, also ein Vermögen, etwas zu thun, mithin keineswegs ein bloßes Wissen, wie etwas geschehe; aber auch eben so wenig die bloße Möglichkeit, etwas zu thun, sondern vielmehr die Fertigkeit und Geläufigkeit der Thatkraft, welche mit Fug und Freiheit den Stoff beherrscht, also vielmehr die Mächtigkeit zu handeln, und so das Daseyn in Thaten frei zu ergreifen, und durch die That mit Ueberlegenheit zu bestimmen. In diesem Freygewordenseyn der Thatkraft liegt dann auch zugleich etwas Schöpferisches, welches der Thätigkeit der Kunst beiwohnt, und ihre Gebilde durchdringt; allein man würde sich sehr irren und von dem Wesen der Kunst hinwegsehn, wenn man glauben wollte, es sey diese Mächtigkeit derselben nur allein frei schöpferisch gestaltend; vielmehr ist ein wesent-

liches Element derselben zugleich, daß sie das Daseyn der Wirklichkeit selbst in seiner größeren Aeußerlichkeit zu ergreifen, festzuhalten und in seiner Eigenthümlichkeit näher zu bestimmen vermöge. So hat es z. B. um nicht sogleich die Kunst auf dem Gebiete des Schönen zu betrachten, dieselbe als Kriegskunst recht eigentlich mit der harten Benutzung der äußern Wirklichkeit zu thun, so tiefe psychische Momente ihr auch zugleich zustehn; und ihre schöpferische Freiheit vermag sich nur geltend zu machen, in so fern sie den Bestand und die Verhältnisse des Daseyns von seinen Höhen bis zu seinen Tiefen, von seinen geistigsten Momenten bis zu der sogar gemeinsten Wirklichkeit herab zu ergreifen versteht und befähigt ist. Daher ist es sogar die Nothwendigkeitsschwere des Daseyns, mit der sich die Kunst in Wechselbeziehung und Wechselthätigkeit einlassen muß, um sie zu wenden, zu leiten, ja selbst beherrschen zu können, und sie kann nicht blos außer ihr, sie muß zugleich in, mit und durch sie von ihr selbst frei werden, um sie heraufzuheben zu ihren Gestaltungen und sie durch sich zu verklären. Was daher Schiller in seinem reichen, großartigen Gedicht: „die Künstler", über die Kunst auf dem Gebiete des Schönen sagt, daß der Mensch allein die Kunst habe, dies gilt von der Kunst überhaupt, und sie ist recht eigentlich nur ein Werk des Menschen. Denn nicht auf jenen Höhen des Daseyns, wo der Geist spielend leicht Form und Gestalt in das Daseyn ruft, ist es, wo die Kunst waltet, sondern es ist vielmehr das reiche, schaffende Leben des Genius, welches dort bildet und erzeugt; aber wo die Härte des Stoffes überwunden werden muß, um neue Gebilde in dem Daseyn zu gestalten, wo der Kampf um die Elemente des Lebens die Idee selbst, geschweige ihr Gegenspiel das Ideal, sich nur im harten Streite mit der Wirklichkeit durchsetzen läßt, um sich in ihr zu äußern und sich darin zu verwirklichen, da ist das eigentliche Feld menschlicher Thätigkeit und menschlich bewältigten Daseyns auf dem Gebiete des Lebens, indem das Leben des Menschen selbst auf diesen Widerspruch des Daseyns und seine Lösung wesentlich gegründet ist, und die Kunst beginnt. So wird selbst da

wo der Gedanke noch rein sich in sich selbst beschaut, und aus einander legt, auf den Höhen seines Denkens dieses zu einer Kunst, in so fern er den Widerspruch und den Streit der Vorstellungen gegen einander zum Gleichmaß und der Folgerichtigkeit logischer Ordnung und Gliederung in dem großen Entwickelungsgange von Analysis und Synthesis löst, oder gemeßner hinstellt, auf daß die Idee sich selbst in dem geregelten, wohlgefügten Leben der Begriffe durchstrahle und fest und beherrschend gestalte; eben so bedarf auch seine Phantasie der Zügelung, Ausgleichung, Richtung und Beherrschung, damit ihre Gebilde nicht sich selbst fieberisch wild durch einander wirren, oder in ungefügter Thätigkeit ermatten, oder in Verzerrungen ausarten, indem ihr Elementarproceß der größeren Aeußerlichkeit und der belastenden Formlosigkeit und Unbestimmtheit, in der die Phantasie in erregteren Zuständen leicht hintreibt, überall tief selbst in die psychischen Momente des menschlichen Daseyns eingreifend, einer besondern Regelung bedarf. Und so sind es drei Eigenschaften, welche das Wesen der Kunst noch näher bestimmen, und sie über den Kampf der äußern Wirklichkeit erheben, Weisheit, Stärke und Schönheit. Aber alle drei sind nothwendig für sie, und fehlt das eine, so hört sie auf, das zu seyn, was sie als Kunst seyn soll. — Die Weisheit offenbart sich in der tiefen Einsicht bei Ausführung und Vollendung ihrer Ideen dem jedesmaligen Entzweck gemäß; denn ohne die Idee würde die Kunst unklar und verworren ihrem Ziel entgegen eilen, wenn sie anders eines zu fassen vermögte, und das volle Bewußtseyn ihrer That würde ihr fehlen; daher ist ein bloßes Hin- und Her-Fühlen, und habe es sich auch noch so geläutert, der Kunst wie der Wissenschaft durchaus fremd. Aber es ist kein abstractes, oder auch in sich selbst abgeschlossenes Denken, in welchem die Kunst sich entfaltet, sondern die Idee muß in voller Fortbewegung zu der Mannigfaltigkeit des Daseyns hin in ihr sich regen, und umgekehrt wieder den Reflex, ja selbst den Widerspruch des Lebens in sich aufnehmen, ihn vorausseh'n, ihm begegnen, sich mit ihm durchdringen, und sich dabei doch wieder seiner be-

mächtigen; deshalb ist es die Erfahrung, in der sie sich spiegeln, in die sie sich versenken, und aus welcher sie wieder frei hervorgehen muß, wenn sie wirklich jenes Können, dessen die Kunst bedarf, aus sich erzeugen und verwirklichen soll. Drei Momente sind es daher auch, in welchen sich die tiefe Einsicht, welche der Weisheit zusteht, in den Beziehungen der Kunst hier offenbar macht; erstlich, daß sie in sich die leitende Idee zweckmäßig genug ergreife; sodann daß sie dieselbe treffend für die Verhältnisse der Wirklichkeit bestimme; endlich daß sie dieselbe als Ziel in der Wirklichkeit zur vollen Gestalt bringe. Im ersten Fall zeigt sich die Begründung, im zweiten die Vermittelung, im dritten die Vollendung der Idee von dem Standpunkte der Weisheit aus näher bestimmt. Deshalb kann auch keineswegs der Kunst mit der bloßen Klugheit oder dem Verständniß der Sache allein gedient seyn; denn dadurch, daß die Klugheit bei ihrem Vorhaben nur die jedesmaligen besondern Verhältnisse und Umstände, unter denen etwas da ist oder wird, berücksichtigt und berechnet, so treffend und sinnreich dies auch seyn mag, wird das tiefere Walten der Idee und ihre umfassende Stellung in und zu den Momenten der Erfahrung nur verflacht und in den Widerspruch der Aeußerlichkeit mehr herabgezogen, als daß sie dieselbe in voller Mächtigkeit zu durchdringen vermöchte; und was das Verständniß einer Sache betrifft, so ist dies immer nur erst, selbst da, wo es schon in die That übergeht, ein Begreifen derselben für sich, oder auch zugleich nach ihren vorherrschenden Beziehungen; aber ein allseitiges, und zugleich in innerster Tiefe begründetes Erfassen der Sache und die freieste Uebersicht ihrer Verhältnisse und der Art und Weise, wie sie zur vollendeten Durchbildung ihres Wesens gelangt, ist nur erst Werk der Weisheit selbst, in welcher die Kunst nothwendig sich vollenden muß; sogar für die Künste des Nützlichen und des engeren Lebensbedürfnisses, wenn sie nur anders zur Kunstform sich erheben, und über das Gewerksmäßige des bloßen Mechanismus emporsteigen, reicht weder Klugheit noch überhaupt Verständniß der Sache aus, sondern es muß eine tiefere Einsicht und eine freiere Berechnung der

Umstände hinzukommen, wenn sie sich wahrhaft als Künste geltend machen wollen; und so können sie nie ganz dem Wesen der Weisheit fremd bleiben, so sehr sie sich auch schon in den Einzelheiten und der Aeußerlichkeit des Lebens verlieren. Aber auch der Stärke kann nie die Kunst entbehren, denn ohne dieselbe würde sie nicht einmal ihre eigene Idee überall hin zu tragen vermögen, geschweige daß sie den Kampf mit dem feindlichen Gegenstreben der Wirklichkeit, der Gewalt der Umstände und der Nothwendigkeitsschwere des Daseyns aufzunehmen und sieghaft zu bestehen vermögte; stark muß die Kunst seyn durch die durchgreifende Macht und Selbstständigkeit ihrer Principien eben so wohl, wie durch die Tüchtigkeit der Thatsachen und Vermittelungen, die sie aus dem Bestand des gesammten Daseyns in ihren Kreis zieht, um damit sich selbst in dem Daseyn eine feste Gestalt zu geben; denn fehlte ihr die Mündigkeit und Stärke ihrer Principien, so würde sie in sich selbst zerfallen, und sich zwecklos und unbestimmt abmühen; fehlte es dagegen an der Aneignung der rechten Mittel und erfahrungsmäßiger, thatversuchter Tüchtigkeit für das Leben, so würde es der Kunst an der Beherrschung des Stoffes fehlen, in so fern er als ein außer ihr Gegebenes in sie aufgenommen werden soll. So ergiebt sich mithin die Stärke der Kunst eben so sehr als eine Durchbildung geistiger Energie, die darin nothwendig waltet, wie als eine aus dem äußern Leben selbst angeeignete Mächtigkeit der nach Außen gewandten Thatkraft bis zu der leiblichen und massenhaften Durchbildung und Anwendung der Kraft hindurch, in der gerade die Kunst sich geltend zu machen, und selbst zu bestimmen die Absicht und das Ziel ihres Strebens hat. Jedoch ohne die Schönheit würde ihr immer noch ein wesentlicher Theil ihrer selbst mangeln, durch den sie sich erst ganz als Kunst zu erfüllen vermag. Denn da es gerade die freie schöpferische Gestaltung des Lebens ist, verbunden zugleich mit der Ueberwindung und Beherrschung des natürlichen Daseyns der Dinge und dieser in ihm, welche als besondere Merkmale das Wesen der Kunst in ihrem Können näher bestimmen, so giebt es keine Erscheinung des Lebens durch die dies in größerer Freiheit und Sieghaftigkeit dargethan und erfüllt wer-

den könnte, als wenn die Thätigkeit der Kunst eine so kühne Geläufigkeit ihrer Principien und Wechselbeziehungen zu dem Daseyn erlangt, daß ihr dasselbe nicht blos zum Spiel wird, sondern sogar in diesem selbst ein Spiel mit den Beziehungen des Schönen zu dem Daseyn der Dinge, also ein Entrücktwerden aus der schweren mühsamen Sphäre des Wirklichen dahin, wo das Ideal einspielt in die Gestalten des Lebens, und wo mithin eine zweite höhere und verklärte Wirklichkeit in die des gewöhnlichen Daseyns eingreift, und dieses über sich emporhebt, ohne doch in ihm seine Wesenheit zu vernichten, indem nur so die Kunst auch sich selbst treu bleibt, wie ihr geziemt. Und in der That sehen wir überall, wo sich die Kunst gestaltet, auch den Ausdruck des Schönen ihre Werke bezeichnen; so suchen sogar die Künste des Nützlichen, auch da, wo sie dem Ideal noch sehr fern stehen, überall noch durch Schmuck und Ebenmaaß sich über die gemeine Wirklichkeit zu erheben, und selbst die handwerksmäßige, mechanische Thätigkeit, wo sie in sich selbst vollendeter wird, greift über sich empor, und sucht das Hübsche, Niedliche, Glänzende, Wohlgeglättete und Wohlgefügte sich anzueignen, und demgemäß zu gestalten; aber auch da, wo die Kunst sich der äußeren Wirklichkeit ganz entzieht, wie auf dem Gebiet der reinen Idee, sobald sich die Thätigkeit des Gedanken in künstlerischer Freiheit und Gewandtheit auseinander legt, sehen wir in der dialektischen Entfaltung der Idee Witz und Scharfsinn die Momente des Ideals ergreifen, und in ihnen den strengen Ernst der Wissenschaft verklären, und diese selbst als eine kühne Schöpfung des Geistes gestalten; und so sind es besonders die hellenischen Denker, welchen bei diesem Vorwalten der dialektischen Richtung auf solche Weise die Wissenschaft selbst noch ganz besonders zur Kunst ward. — Allerdings aber geziemt es nicht jeder Kunst, wenngleich ihnen insgesammt Weisheit, Stärke und Schönheit wesentlich zukömmt, auch auf gleiche Weise wie die andern diese Eigenschaften ihres Daseyns hindurchzubilden; vielmehr sind es einzelne Künste, bei denen die eine dieser Eigenschaften ihrer Richtung und ihrem Zweck zufolge überwiegt, ohne doch die anderen ganz auszuschließen, so daß

selbst der Stoff dieser oder jener Kunst, mehr oder weniger diesen Eigenschaften verwandt, dazu auffordert. So giebt es daher Künste der Weisheit, wie Künste der Stärke und Künste des Schönen, in welchen deshalb auch diese eine Richtung vor der andern vorwalten muß, eben weil es das Object der Kunst selbst so mit sich bringt und dazu nöthigt. In dieser Hinsicht ist die Kunst zu denken, wie die Staatskunst, eine Kunst der Weisheit, weil es die Weisheit ist, die sich in ihnen ganz besonders durchsetzt, dort als das tiefe Bewußtseyn von dem Wesen und der Entfaltung der Ideen überhaupt, hier als die tiefe und wohl erwogene Begründung und Leitung eines volksthümlichen Lebens unter dem Bewußtseyn der Rechte und Gesetze; und so auch ist die Nautik besonders als die Kunst der Schiffsführung eine Kunst der Weisheit, denn nicht die Gewalt menschlicher Thatkraft, hingeworfen als Spiel zwischen zwei so bewegliche Elemente, wie die Luft und das Wasser, vermöchte den Kampf mit dem Ungestüm der Elemente zu bestehen, und sie nach Willkühr zu gebrauchen, sondern die tiefe Einsicht in die Gesetze ihrer Natur, wie die treffende Benutzung ihrer eigenen Vermittelung, kann diesen Widerstreit auflösen, und so ist es ein Kampf der Weisheit gegen die wilde Kraft der Natur, welche hier den Sieg verleiht, und das Gelingen der That herbeiführt. Dagegen wieder sind die Herrscherkunst, die Kriegskunst, sowie die Gymnastik Künste der Stärke, denn es ist hier die überlegene, frei herausgebildete Kraft, welche ihr Wesen bestimmt. Die Herrscherkunst bedarf der Macht des Willens eben so sehr, wie einen Kreis äußerer Macht um sich her, der ihr zu Gebote steht, sonst kehrt der Befehl hohl und unerfüllt in sich zurück, sey es, daß man andere beherrsche, oder sich selbst; nur daß in dem letzteren Falle die äußere Macht in der eigenen Geübtheit und Durchbildung des Leibes besteht, Beschwerden und Versagungen zu ertragen, wodurch eben die Abhärtung der eigenen Leiblichkeit zur mithelfenden Macht wird; so ist auch die Kriegskunst wesentlich auf die Verhältnisse der Kraft gestellt; denn da der Sieg der Zweck des Krieges ist, und dieser, wie ihn selbst mit siegreicher Gewißheit einer der

größten Feldherrn unseres Jahrhunderts bestimmte, die größere Beharrlichkeit auf dem Schlachtfelde ist, so ist eine gesteigerte ethische wie physische Kraft ganz unverkennbar noch in vollster Energie sogar in dem Moment seiner Entscheidung enthalten, wie viel mehr in dem Streit selbst und in der Bewegung zum Streit, wo das wildeste und kühnste Entbrennen der Kraft sogar seine Stätte findet. Was aber die Gymnastik betrifft, so ist selbst die körperliche Gewandtheit, nach der sie strebt, lediglich Mittel, um die Kraft des Körpers nur noch mehr zu erhöhn, dadurch, daß sie überall in voller Gedrungenheit und Freiheit der Entwickelung zum bestimmten Gebrauch zu Gebote steht, also recht eigentlich zur Stärke wird, und zwar selbst in dem vollen Besitz des Augenblicks überall gegenwärtig. Der aber würde alle diese Künste wieder in sich selbst zerstören, der ihnen nur allein diese eine Eigenschaft der Kunst überhaupt zuschreiben wollte, weil sie gerade die überwiegende ist; vielmehr würde ein Herrscher die Herrscherkunst schlecht ausüben, ohne zugleich die Weisheit zu Rathe zu ziehen; oder ein Feldherr den Krieg schlecht führen, ohne die Einsicht, welche jene darbietet; oder endlich der in der Gymnastik Gewandte wenig vermögen, ohne die genauere wohlerwogene Kenntniß der Gränzen und Mittel, die ihm zu Gebote stehen, und ihre treffende Anwendung zu seinen Zwecken, wie sehr auch diese Kunst sich schon in der leiblichen Aeußerlichkeit des Daseyns verliert und darin aufgeht. Und so bedürfen umgekehrt alle jene unter dem Standpunkt der Weisheit erwähnten Künste nothwendig auch der Stärke, um ihren Zweck beharrlich durchzusetzen, und vollenden sich sodann noch in dem Schönen, von dem sie schöpferische Fülle, Würde, Glanz, Erhabenheit, ja selbst, besonders einzelne Künste der Stärke, den Reiz und Rhythmus der Bewegung mehr oder weniger entlehnen. Endlich ist es aber auch das Schöne selbst, welches in den mannigfaltigen Gestaltungen des Ideals in einer Reihe von Künsten zur Durchbildung gelangt; so hat die Poesie, die Musik, die Bildnerei und andere ihnen verwandte Künste, welche man von ihrem Gegenstand aus selbst metonymisch mit dem Namen der schönen Künste zu bezeichnen pflegt, den Zweck einer

besondern Darstellung des Schönen in der Wirklichkeit des Daseyns, und sie können ihren Zweck durchaus nicht erreichen, ohne ein volles und lebendiges Ergreifen des Ideals, wie es sich besonders in Wort, Klang und Gestalt auszuprägen vermag; aber auch sie würden durchaus ihren Zweck verfehlen, wenn sich nicht auch in ihnen Weisheit und Stärke mit der Darstellung des Schönen vereinte; denn ohne die Weisheit würde weder das Wechselspiel zwischen Idee und Ideal durch letzteres selbst sich tief und lebendig genug entfalten, noch auch die Wahl seiner Vermittelung mit dem Gegenstande der Darstellung sich treffend erfüllen, noch die allseitige Versöhnung und Einigung widerstreitender Elemente der Darstellung oder auch die rechte Vertheilung der Entwickelungs-Momente derselben möglich seyn; ohne die Stärke dagegen würde das lebendige Bild des Ideals an den Schwierigkeiten der Darstellung, wie an dem Zerfallen und Ausgehen der eigenen Kraft nothwendig in der Wirklichkeit als ein unvollendbares erliegen; denn weder der Wille würde in der Kunst und ihren Satzungen erstarken, wenn es dieser selbst an dem kräftigen Nachhalt ihrer Principien fehlte, noch auch die Stärke, welche aus der freien Beherrschung der Mittel hervorgeht, würde die schaffende Kraft unterstützen, wenn die Kunst diese Macht der Mittel nicht in ihrer Gewalt hätte; daher wird selbst dasjenige, was, mehr auf das Mechanische der Darstellung bezogen, das Technische und die Technik der Künste des Schönen genannt wird, wie die reiche, vielseitige Erfahrung, in ihrer Anwendung ein wesentlicher Bestandtheil der Stärke, und in ihrer gesetzmäßigen Durchbildung eine unentbehrliche Macht für die künstlerische Durchsetzung des Ideals. Was aber hier zunächst vereinzelter in Beziehung auf besondere Künste des Schönen gesagt ist, das gilt auch von der Kunst des Schönen überhaupt, nur daß es hier noch abstracter dastehend, erst in seiner Hinwendung auf die einzelnen Künste des Schönen seine volle Wahrheit enthält, denn die Kunst wird erst, wie jede geschichtliche Entwickelung von Thaten dadurch eine in sich streng abgeschlossene, daß sie auf eine bestimmte Weise in die Wirklichkeit eingreift, und sich mit

ihr zusammenschließt. Soll daher die Kunst des Schönen als eine einzige ursprünglich gefaßt und bestimmt werden, so darf sie in ihrer Abwendung von der äußern Wirklichkeit keineswegs dabei beharren, daß sie sich nur ihrer innersten Principien von dem Standpunkt der Idee aus bewußt wird, denn sonst würde sie in ihrer höchsten Höhe ganz aufgehen in die Wissenschaft selbst, und sie würde dabei nur dasjenige leisten, was man sonst wohl auch eine Theorie der schönen Künste zu nennen pflegt, sondern ihr Bewußtseyn selbst muß ein ursprüngliches Erzeugen der Kunst des Schönen werden, und so würde ihre Aufgabe nur diese seyn können, wie sie das Urbild des Schönen, das Ideal, künstlerisch zu erzeugen und ursprünglich zu gestalten vermöge. Allein diese Höhe der Kunst dürfte eher in das ursprüngliche Wesen des Ideals selbst störend eingreifen, als das wahre Wesen künstlerischer Gestaltungen zu fördern vermögen, denn so wie eine Kunst des Sehens in der kunstmäßigen Heraufführung des inneren Gesichts schon die Uranschauung selbst trüben und beschränken würde, indem sie von dem eigenen Selbst zu viel hinzuthun müßte, um sie ganz ihrem Endzweck gemäß bestimmen zu können, so würde die Kunst auch in die Erzeugung des Ideals so viel aus sich selbst, und damit so viel Fremdartiges hinzuthun, daß das Ideal nothwendig ein unfreies werden, und in seiner Abwendung von dem Absoluten sogar zum Zerrbild ausarten möchte; denn jenes ursprüngliche, tiefsinnige und liebliche Wechselspiel zwischen dem Willen und dem Absoluten, wie mit der Idee, in welchem sich das Ideal gestaltet, empfing ja seine volle Weihe aus dem Absoluten selbst; die Kunst aber empfängt erst dieselbe, wo ein eigenes, selbstständiges Können möglich wird, die Mühe in Kampf mit der Schwierigkeit tritt, und die Herrschaft über den Stoff beginnt. Deshalb ist vielmehr die tiefere Erzeugung des Ideals Werk des Genius,— welcher es in unmittelbarer Weihe empfängt, — als der Vermittelung der Kunst, und in wessen Brust sich nicht dieser regt, und wäre es auch nur in einzelnen Anklängen höherer geistiger Bewegung, den wird die Kunst allein nie zu den Höhen des Ideals geleiten; und so gewinnt auch

die Kunst überhaupt noch ein neues Princip ihrer Vollendung aus der Persönlichkeit selbst, in dem Künstler, welcher sie ausübt.

Zwei Eigenschaften sind es, welche außerdem, daß die Kunst selbst in das Wesen des Künstlers aufgeht, seine Thätigkeit näher bestimmen, nämlich Begeisterung und Besonnenheit; denn daß er weise, stark und schön handle, genügt noch keineswegs für das Wesen des Künstlers; erst muß sich seine geistige Kraft in ihren innersten Tiefen regen, ehe es möglich wird, großartig und tief zu erfinden und zu schaffen, und dies ist nur möglich durch Begeisterung für das was er erzeugt; sodann muß er auch Herr seiner selbst und seiner Schöpfung unter allen Umständen bleiben, durch welche sie sich vermittelt, auch wenn sie ihn ganz unvorgesehen und als Werk des Augenblicks überraschen und bestürmen; dazu reicht aber weder die Stärke des Willens oder der Mittel aus, deren er sich bedient, noch die tiefe Einsicht in das Wesen der Dinge und die treffende Berechnung der Umstände; denn die menschliche Weisheit ist selbst nur Stückwerk, und in ihren Erfahrungen und Erwägungen bedarf sie der Zeit; die Besonnenheit dagegen ist die sich unter allen Umständen gleichbleibende, ruhige Klarheit des persönlichen Bewußtseyns, welche in so fern selbst den Augenblick durchdringt, und so kann ihrer sogar die Weisheit nicht entbehren, wenn sie in die Persönlichkeit, wie hier in die des Künstlers eingehend, ihr eigenes Wesen bewahren will, die Weisheit muß in so fern selbst Besonnenheit werden. Es scheint ein Widerspruch zu seyn, daß sich in ein und derselben Persönlichkeit tiefe Begeisterung und klare Besonnenheit gleichmäßig bewahre, indem die eine als beschwichtigend, und die andere als erregend erscheint, und doch ist es nicht der Fall, wie eine nähere Beachtung ihres gegenseitigen Wesens nachweist. Es giebt zwei Richtungen der Begeisterung, zu deren jeder auch wieder die Besonnenheit in ein besonderes Verhältniß tritt. Die eine ist in den innersten Tiefen des Geistes selbst thätig; ein inniges liebliches und seeliges in einander Regen und Wallen geistiger Kraft in sich und mit anderem in den Urtiefen seines

Wesens, so giebt sich dieselbe kund, und wie mannigfaltig auch das Spiel ihrer Bewegungen wechselt, rhythmisch und harmonisch in allem ihren Thun, wird sie überall von einem stillen, tiefen Frieden geleitet, der in dem Urprincip des Daseyns und dem Gleichmaaß des Absoluten, worauf er unmittelbar ruht, seinen wesentlichen Grund hat; hier ist auch die Besonnenheit in der stillen, heiteren Klarheit des Geistes selbst einig und ungetrennt von den Bewegungen des Geistes, und sie in gleicher Klarheit zu fassen und zusammenzuhalten fähig, weil der Geist noch nicht in den harten Widerspruch seiner selbst auseinander gegangen ist, und nur derjenige Moment innerer geistiger Bewegung, wo der Geist sich ganz an das Absolute hingebend und in ihm sich selbst aufgebend, in den Urgrund seines Wesen versinkt, und so sich selbst entrückt wird, ist auch der, wo die Besonnenheit aufhört, und der Geist sich selbst vergißt; aber nicht blos die Besonnenheit hört hier auf, sondern auch die ganze innere Thätigkeit, mithin der Zustand der Begeisterung selbst, versinkt in diesen Tiefen, und das Leben erliegt dem Absoluten, wenn es sich nicht wieder selbst erfaßt, oder von diesem zurückbestimmt wird. Die andere Richtung der Begeisterung ist diejenige, wo der Geist ungestüm aufwallend in seiner Kraft, und tief erregt von der Macht und Fülle des Daseyns in einer Glut leidenschaftlicher Bewegungen seiner selbst aufgeht; kühn und gewaltig drängt da der Wille nach Vollendung in Thaten, ungestüm steigt Bild und Gedanke in der Seele auf, heftig treibt die sehnende Begierde zur Befriedigung ihrer Lust, und der Sinn wird entzückt und fortgerissen von diesem ungestümen Aufwallen des Geistes. Hier tritt allerdings ein starker Gegensatz ein, zwischen Begeisterung und Besonnenheit, allein er liegt doch mehr nur in der Aeußerlichkeit dieses Verhältnisses; denn hält sich das Bewußtseyn in seinen Tiefen, so steht es klar und ruhig als schützende Macht über diesen Bewegungen, und führt sie so auch naturgemäß wieder zu diesen Tiefen zurück, und nur da, wo es sich selbst so weit zu einem Aeußern gestaltet, daß es von den Wechselbeziehungen des Scheins zu sehr ergriffen, seine innere Klarheit aufgiebt, hört es auf, die Flamme der

Begeisterung zu hüten und zu bewahren. Es findet aber auch hier, und ist zugleich Werk der Uebung und der Erfahrung, eine Durchbildung des Bewußtseyns statt, welche Inneres und Aeußeres gleichmäßig durchdringt, und dies giebt diejenige Macht der Besonnenheit, welche auch in jedem Wechselfall der Umstände und äußeren Beziehungen stark da und sich gegenwärtig ist, so wie sich gleich bleibt; aber es muß hier immer noch jenes tiefere Bewußtseyn darin enthalten seyn, welches die Begeisterung selbst als solche bewahrt, denn nur zu sehr äußerlich geworden würde diese Besonnenheit leicht kalte Ruhe des Geistes erzeugen, statt die Glut der Begeisterung durch innere tiefe Haltung zu weihen und zu veredeln, und so einigen sich hier wieder Begeisterung und Besonnenheit in der innersten Tiefe. Dazu kömmt, daß die Begeisterung auch in dieser Richtung nach Außen, immer noch die Sehnsucht nach der innersten Tiefe des Geistes selbst bewahrt, weil es ja überall das Wehen des Geistes ist, was sie erregt, und so ist auch hierdurch eine innigere Berührung zwischen Begeisterung und Besonnenheit ihrem innersten Wesen nach möglich, und der harte Gegensatz verschwindet, selbst wenn die Begeisterung noch so stürmig nach Außen enteilte; ja sogar in der zu starken Richtung und Durchbildung der Besonnenheit nach Außen, wo selbst die Glut der Begeisterung zur Kälte wird, ist noch ein Zustand derselben möglich, der eine Fülle geistiger Erregung befaßt, dies sind die kühnen Bewegungen des Willens in der Wechselbeziehung der That; wie wir dies besonders in den Thaten des Helden finden, wenn er dem Sturm der Gefahr und des Kampfes „kalt und kühn, mit gehaltenem Schwung" — um mich der Worte des Dichters zu bedienen, — entgegentritt; denn auch in dieser Richtung zur That ist eine tiefe geistige Bewegung enthalten, welche zugleich die volle Stärke des Bewußtseyns mit sich vereinigt, und sich mit ihr ganz durchdringt, aber auch zugleich in der innersten Tiefe des Geistes sich zu fassen weiß, und so den Umständen begegnet, die hier sogar durch ihr Ungestüm ein Moment geistiger Erregung in sich tragen, und selbst mit sich fortzureißen im Stande sind, wenn nicht die Kühnheit des Willens eben

durch die Besonnenheit in sich selbst festgehalten wird. Dieses Fortreißende hat aber sehr oft auch sonst der Gegenstand der Begeisterung, wenn in ihm tiefere psychische Momente frei werden, und so Begeisterung an Begeisterung sich entzündet, und es vermag hier nur die Klarheit und Kraft der Besonnenheit in ihren innersten Tiefen jenes Dahingerissenseyn wieder zu sich selbst zu führen, ohne daß die Begeisterung einer andern erliegt, und in ihr untergehend sich selbst verliert; denn wo dies geschieht, ist wenigstens die künstlerische Bewegung des Geistes zugleich aufgehoben. Soll daher der Künstler seiner und der Kunst ganz entsprechend gestalten, so sind es besonders alle jene tieferen Zustände der Begeisterung, die er in sich erregen und frei halten muß, einmal, weil das Leben selbst erst in seinen Tiefen schöpferisch ergriffen einer tiefen und freien Durchbildung fähig ist, und dazu befähigt, sodann weil er dadurch auch erst seiner Begeisterung ganz mächtig bleibt, und auf Augenblicke hingerissen, sich wieder zur künstlerischen That zu fassen vermag, indem hier die Besonnenheit selbst in ihrer stillen Tiefe und Klarheit sich der Begeisterung inniger zu befreunden, und mit ihr eins zu werden vermag; und so müssen eben deshalb auch jene Zustände der Begeisterung, die wie ein zauberhafter Rausch das Gemüth ergreifen, und mit sich fortreißen, eben deshalb immer wieder auf jene Urtiefe derselben zurückgeführt werden. Ganz besonders aber gilt dies von dem Künstler auf dem Gebiete des Schönen, einmal, weil das Ideal selbst wegen seiner hohen Geistigkeit nur in seiner Urtiefe ergriffen, das Leben in seiner ganzen Fülle zu durchdringen vermag; sodann auch deswegen, und was eben daraus folgt, weil das Ideal, zu sehr nur von Außen her und nach Außen hin erfaßt, leicht auch durch die Momente des Scheins zu mächtig ergriffen, — zu sehr in diesem verwickelt, befangen, und von ihm beschattet, — den eigenthümlichen Ausdruck seines Wesens verliert, und der gemeinen Wirklichkeit erliegt. Daher muß der Künstler da, wo er in der größten Aeußerlichkeit darzustellen hat, diese erst emporheben und frei machen in den Bewegungen des Ideals, ehe er wieder zu ihr herabsteigt, und es ist Sache der Besonnen-

heit, dabei auch die nöthige Treue gegen Ideal und Wirklichkeit zu bewahren, um das Tiefe der Erfassung nicht wieder durch eine abstrakt werdende Haltung des Ideals zu verflachen, und so nur ein nichtiges Scheingebilde zu leisten, bei aller Begeisterung, die ihn ergreift. Dies ist aber nur dadurch möglich, daß er das Ideal nicht blos in sich selbst sucht, und aus sich allein hervorbildet, sondern daß er sich zugleich in das Wesen des Gegenstandes vertieft, welchen er darzustellen beabsichtigt, daß ihm die Idee in demselben lebendig und rege wird und die Art, wie in ihrer Wechselbeziehung mit dem Ideal dieses aus dem Gegenstand der Darstellung sich hervorzubilden vermöge und anspreche; und so muß der Geist des Gegenstandes, wie die inwohnende Vergeistigung desselben in seiner eigenen Begeisterung, in dem Ideal stehend ergriffen werden, Geist an Geist sich berühren und entzünden, wenn die Begeisterung im Ideal völlig und ganz frei werden soll; daß dies aber zugleich mit voller Besonnenheit geschehe, wird dadurch möglich, daß auch die Idee des Gegenstandes der Darstellung bei aller Lebendigkeit ihres Hervortretens zugleich in voller Klarheit ihres Wesens festgehalten werde, damit nicht auch hier in dem ungestümeren Aufschwung der Begeisterung das Wesen des Gegenstandes sich selbst entrücke. Jedoch bleibt bei alledem die geistige Eigenthümlichkeit des Künstlers, und somit auch das Moment seiner eigenen inneren Begeisterung, in die er selbst die Vergeistigung des Gegenstandes zurückversetzen muß, das Ueberwiegende, wenn er nicht das Gepräge des Künstlers dabei aufgeben will, Herr seiner eigenen That zu seyn. — Wohl giebt es auch Künste, in welchen durchaus nicht alles auf die Eigenthümlichkeit gestellt wird, sondern ein vielseitiges Zusammenwirken persönlicher Einsicht und Thatkraft erst die Ausübung der Kunst möglich macht, — so kann in der Kriegskunst nie von einem Künstler die Rede seyn, weil hier die That der Kunst durchaus nicht in die einzelne Persönlichkeit gestellt ist, sondern vielmehr auf einem Verein freithätiger Kräfte beruht, welche die Kunst erst zur vollen Gestalt bringen, wenngleich dem Feldherrn die höchste Leitung und Durchsetzung des Ganzen zusteht; allein die Künste des

Schönen tragen für ihre Ausübung ursprünglich unbedingt das Gepräge einer einzelnen persönlichen Auffassung und Durchbildung an sich, wenn sie gleich in ihrer weiteren Fortentwickelung, wie z. B. die Musik, Tanzkunst und die scenische Kunst eine gemeinsame Darstellung und ein Zusammenwirken von einzelnen intelligenten Kräften ihrer Vollendung nothwendig erfordern; und so erscheint uns, überall ein jeder Einzelne, welcher dazu darstellend eingreift, auch für sich noch als Künstler, wenngleich wieder das Gemeinsame der Kunstdarstellung sie alle einigt, und der Kunst-Thätigkeit unterordnet; aber wie hier die einzelne künstlerische That ausruht und zusammengeht in der gemeinsamen, so muß auch jede Eigenthümlichkeit des einzelnen Künstlers wieder eingehen in das Gemeinsame und Ursprüngliche der Kunst selbst, wenn die Eigenthümlichkeit nicht Einseitigkeit werden soll; und so muß besonders der Künstler auf dem Gebiete des Schönen auch in der Fülle eigenthümlicher Begeisterung immer wieder eingehen und ausruhen in den Urtiefen des Ideals in seiner absoluten Stellung, auf welcher Höhe gerade das Ideal, eben weil es schon in seiner Urgestalt individuell da ist, innig und tief ergriffen, die künstlerische Eigenthümlichkeit nur noch mächtiger bewahrt, aber auch zugleich dieselbe über sich emporhebt, und in höherer Weihe verklärt. Dieses treffende, klare und begeisterte Ergreifen des Ideals ist aber nicht möglich, ohne eine innere tiefe Hinneigung der eigenen Natur zu dem Ideal und zu seiner Gestaltung auf dem Wege der Kunst; Fleiß und Anstrengung der geistigen Kraft vermag dies allein nicht zu leisten, sondern nur das künstlerische Bestreben zu unterstützen, Genie, oder in vereinzelter Richtung das Talent, ist unerläßlich, um überhaupt auf dem Gebiete der Kunst Treffliches zu leisten, dies ist das der Kunst Unlehrbare, was aller künstlerischen Bildung zu Grunde liegen muß; aber wie das Genie überhaupt, so ideal und schöpferisch frei es dasteht, ohne die Erfahrung und Einsicht, welche die Weisheit bietet, ohne die Stärke, welche der durchgeübte Wille und eine wohl befestigte Technik des Handelns vielfach gewährt, leicht excentrisch wird, und durch Verirrungen zum Ziele gelangt, wenn

es nur alles aus sich selbst schaffen und nehmen will, so gilt dies noch ganz besonders auf dem Gebiete des Schönen, welches schon an sich in einer Fülle der freiesten Bewegungen aufwallt; daher bedarf es hier durchaus einer künstlerischen Durchbildung, wenn es etwas andauernd und vollendet zu schaffen strebt, in so fern wird selbst ihm die Kunst in dem Kreise ihrer Erfahrungen ein zu Lernendes und Einzuübendes, wie viel mehr dem Talent, welches sich, eben weil es in vereinzelter, glücklicher Naturanlage hervortritt, auch leicht nur zu sehr vereinzelt, und in seiner Fähigkeit abschließt, während nur die allgemeine künstlerische Durchbildung dasselbe vor jener Einseitigkeit zu bewahren vermag. Denn daß ein Theil der Kunst lehrbar, ein anderer einzuüben ist, liegt schon in den wesentlichen Bestimmungen derselben ausgesprochen, welche die Weisheit und Stärke bestimmt, aber die Begeisterung dem Künstler lehren wollen, ist ein eitles Bemühen, wofern nicht ihr heiliges Feuer in der Brust desselben ursprünglich glüht; dann aber vermag nur in wesentlicher Mittheilung derselben Begeisterung an Begeisterung, Leben an Leben sich zu entzünden, und der Jünger wird an dem künstlerischen Leben des Meisters und der Theilnahme an seiner schöpferischen That mehr davon fassen und ergreifen, als an der Belehrung, wie er zu ihr gelange. Ohne diese Begeisterung aber sinkt der Künstler sogleich zum Techniker herab, welcher sorgfältig und mühsam die äußeren Regeln, Fertigkeiten, ja selbst Handfertigkeiten, die dieselbe erheischt, und die mechanische Gewandtheit, und die äußerlichen Bedingungen der Form durchbildet und gestaltet, aber der Geist und die Tiefe der Kunst bleiben seiner Seele fremd, oder berühren sie doch nur im Fluge, und gehen dann spurlos wieder vorüber. Es giebt jedoch auch eine Durchbildung, in welcher sich der Techniker wieder frei macht von dem Beengenden seiner Thätigkeit, und zu der Höhe der Kunst selbst wieder aufstrebt und inniger in sie eingeht, ohne doch seinen Standpunkt ganz aufzugeben; dies ist diejenige Vollendung desselben, in welcher er sich zum Virtuosen erhebt. Ganz besonders findet dies in denjenigen Richtungen der Kunst statt, wo in und mit dem Technischen

zugleich auch die künstlerische Darstellung in rascher Fortentwickelung ihrer Mittel als ein Ganzes in voller Einheit hervorzutreten vermag, und sich zugleich der geistigen Tiefe des Ideals anschmiegt; so gilt diese künstlerische Vollendung des Technischen, besonders auf dem Gebiete der Musik; der Ton des Virtuosen ist wohl gefügt und tief ergriffen, und mit künstlerischer Gewandtheit besiegt er die Schwierigkeit der Mittel spielend leicht, aber auch hier ist noch ein weit Höheres die Durchbildung des vollendeten Künstlers; denn nicht selten gewahren wir, wie der Virtuos seinem Instrument selbst das Unmögliche zumuthet, und die Natur und den Charakter desselben vergreift, indem er alles, mit dem einen leisten wollend, tausendkünstlerisch damit umgeht, und so den Tiefen der Kunst ganz untreu wird; dagegen ist dies nur die Eigenschaft des großen Künstlers, daß er auch hier überall sich selbst begränzt, und sogar bei dem kühnsten Aufschwung der Begeisterung stark und besonnen, mit voller Sicherheit des Bewußtseyns das Rechte wählt, indem er überall treu der Eigenthümlichkeit, in welcher die Wirklichkeit das Ideal in sich zu tragen vermag, oder zu ihm aufsehnt, auch dasselbe in dem Leben mit siegender Klarheit gestaltet. So unterscheidet sich der Künstler zugleich von dem Dilettanten, oder dem blos als Liebhaber und Freund die Kunst Ausübenden, ihn erfüllt ebenfalls die Kunst mit warmer Begeisterung und reger Theilnahme, aber er findet sich nur mit dem Genußreichen, Sinnvollen und Interessanten derselben ab, und ergreift nur einzelne Momente von ihr, die er in sich durchbildet, und so zur Ausübung bringt, ohne je das Ganze der Kunst schöpferisch zu erfassen oder gestalten zu wollen; die Thätigkeit des Künstlers dagegen ist eine ganze, einige, ungetheilte, in der alle Principien der Kunst zur Ansprache, Durchbildung und Freiheit gelangen; nur so ist es möglich, daß auch das schöpferische Erzeugniß seiner Thätigkeit ein vollendetes werde, denn alle Bewegung der Kunst und alle Thatkraft des Künstlers ist darauf gerichtet, daß er ein Kunstwerk gestalte, und auf echt künstlerischer Höhe der Darstellung muß dies, wenn anders der Künstler wahrhaft Meister seiner Kunst ist, zum

Meisterwerk werden. Jedes Kunstwerk ist die gemeinsame Aufgabe und das Ziel, worin sich die Kunst, wie die Thätigkeit des Künstlers erst in der Eigenthümlichkeit ihres Wesens ganz durchsetzt und vollendet, denn nur durch die That erweist sich die Kunst, wie der Künstler, und nur dadurch, daß die That ihre eigene ist, folglich auch ihre Eigenthümlichkeit darin offenbar wird, und sich darin fortsetzt, wird es ihr Werk, ein Werk der Kunst und der künstlerischen Thätigkeit. Daher müssen sich auch alle Eigenschaften der Kunst und der künstlerischen Thätigkeit in dem Kunstwerke ausprägen, wenn anders dasselbe seinem Wesen entsprechen soll, wie es doch muß. — So müssen sich darin die Weisheit, Stärke und Schönheit spiegeln als Eigenschaften der Kunst, so wie die Begeisterung und Besonnenheit als die Eigenthümlichkeit des Künstlers. Die Weisheit offenbart sich insbesondere in der treffenden Ergreifung der Idee, welche die That durchdringen soll, denn kein Werk der Kunst wird zum vollendeten Kunstwerk werden, wenn die Idee der Darstellung nicht tief genug erfaßt, vielseitig und klar genug erwogen, und der rechte Moment und das richtige Verhältniß, unter welchen das Darzustellende künstlerisch am meisten anspricht, wohl durchdacht, sicher gewählt, und in der Gestaltung des Kunstwerks geltend gemacht wird; die Besonnenheit dagegen giebt sich kund in der ruhigen und klaren Durchführung der Idee, die erst allen Einzelheiten des Darzustellenden die rechte Zusammenstimmung und den Ausdruck künstlerischer Beruhigung auch bei den aufgeregtesten Zuständen der Darstellung giebt. Die Stärke offenbart sich in der festen und bestimmten Haltung, in welcher die Idee des Kunstwerkes in diesem zur Erscheinung kömmt und sich sichtbar macht; keineswegs aber hier in dem physischen Resultat eines glücklich geführten Kampfes gegen die Unzähmbarkeit des Stoffes, denn dieses Merkmal der Stärke, wofern es nicht in die Idee eines bestimmten Kunstwerks nothwendig gehörte, sondern überhaupt dem Kunstwerk zukommen sollte, würde dasselbe vielfach gedrückt erscheinen lassen, und von seiner Höhe und Herrlichkeit zu dem Gesetz der Schwere lastend herabziehn. Deshalb muß sich denn auch die Erscheinung des

Kunstwerks in das Gewand der Schönheit kleiden, auch wenn es nicht eigentlich dem Gebiete des Schönen zugehörte, um jene Härten der Darstellung noch mehr zu meiden, sey es durch Glätte, Glanz und Ebenmaaß, oder ein regeres Gegeneinanderspiel seiner einzelnen Theile und Formen, und hat so in dem Princip der Schönheit die Kunst selbst noch mächtiger über die Macht der Wirklichkeit empor zu tragen. Die Begeisterung endlich giebt sich kund, indem das Kunstwerk jene rege Fülle und schöpferische Tiefe des Geistes, theils in dem kühnen, großartigen Aufschwunge der Formen der Darstellung über das Gewöhnliche und Alltägliche des Aeußeren zu dem Ungemeinen in der Erscheinung, theils auch in der Lieblichkeit und Innigkeit der Gestaltung, und in jener sinnigen Einkehr der Formen in die Tiefen des Geistes ausprägt, so wie umgekehrt in jener Lebendigkeit und Wärme, mit der sie das Daseyn selbst rege und freudig ergreifen, und in seiner eigenen Freiheit und Lebensfülle zur Wirklichkeit bringen, so daß sich in der Anschauung selbst Geist am Geiste entzündet, und das Gemüth der Betrachtenden mit unendlichem Zauber ergriffen und hingerissen wird. Durch diesen Aufschwung der Begeisterung gewinnt auch die Schönheit des Kunstwerks noch überhaupt einen unermeßlichen Reiz, weil ja die Urgestalt des Schönen, das Ideal in seinem Hervorgehen aus dem innersten Grunde des Geistes als ein Werk der Begeisterung in ihrer tiefsten Geistigkeit dasteht; daher können auch diejenigen Werke der Kunst, welche auf dem Gebiete des Schönen gestaltet werden, am allerwenigsten derselben entbehren, wenn nicht das Ideal matt und nüchtern in der Wirklichkeit des Daseyns selbst untergehen, und so das Wesen der Schönheit ganz unscheinbar werden soll; aber eben so wenig darf die Idee darin spurlos zu Grunde gehen, nicht blos deswegen, weil es wesentlich zur künstlerischen That gehört, daß sie klar gedacht und besonnen vollendet werde, sondern auch deswegen, weil sonst jenes tiefere Verhältniß zwischen Idee und Ideal fehlte, aus welchem das Ideal erst in reger Lebendigkeit in das Leben eintritt. Nur kann es hier nicht der Widerspruch seyn, zu welchem sich jene Wechselbeziehung zwischen Idee und Ideal durchsetzt, sonst würde die

künstlerische Thätigkeit hierin nicht ihre Beruhigung finden; vielmehr muß es eine so innige Durchdringung zwischen Idee und Ideal seyn, daß eines das andere völlig durchleuchtet, und in Eins bestimmt; dies ist aber in der Kunst nur dadurch möglich, daß das Ideal in inniger Wechselbeziehung selbst Idee wird, und aus der Idee wieder hervorgehend, von dieser in seiner Eigenthümlichkeit geehrt, getragen und fortgeleitet wird zu der Wirklichkeit des Daseyns, indem so die Idee gleichfalls sich dem Ideale zuneigt, ohne doch sich ganz zu verlieren oder aufzugeben; was, wenn es geschähe, sogleich die Weisheit und Besonnenheit der künstlerischen Ausführung vernichten würde. Es liegt aber außerdem ein tieferer Grund, warum die Idee in dem Kunstwerk selbst auf dem Gebiete des Schönen nie untergehen darf, noch darin, daß die äußere Wirklichkeit des Daseyns erst ihre Bestimmtheit erlangt durch die Idee; soll daher das Ideal einspielen in die Wirklichkeit des Daseyns, so muß es hier nothwendig wieder mit der Idee in die mannigfaltigste Wechselbeziehung treten, weil die Idee erst in ihren Fortbestimmungen dem Daseyn seine Gewißheit giebt; wollte also das Ideal sich den Beziehungen der Idee entziehen, so würde es mit dem starren Widerspruch des Stoffs in einen schweren Kampf treten, welcher nur mit der Formlosigkeit enden könnte; ist aber die Idee dem Ideal befreundet, und mit ihm innig und einig, so überwältigt sie selbst den Widerspruch des Stoffes, und bietet denselben, durch höhere Momente der Gedanken bezwungen und geschmeidigt, der schöpferisch reichen und lebensvollen Kraft des Ideals dar, weiht und empfängt selbst die Formen und Bildungen desselben, und bringt sie zur vollen Gewißheit des Stoffs, so einigt sich endlich in dem vollendeten Kunstwerk auf dem Gebiete des Schönen völlig die Idee dem Ideal, indem nun wieder in der neuen Verwirklichung des Stoffs Idee und Ideal als ein sich Gemeinsames dastehen, jedoch hier die Idee eingegangen in das Ideal, zu dessen Verherrlichung sie beiträgt, aber nicht untergegangen in ihm; sonst würde das Werk der Kunst als solches selbst erliegen und untergehen.

Hat auf solche Weise die Idee einen wesentlichen Antheil an der künstlerischen Vollendung des Schönen, und vermag sie selbst die Härte und den Widerstand des Stoffes zu geschmeidigen, und so denselben für die Aufnahme des Ideals in seine Gestaltung empfänglicher zu machen, so würde es demungeachtet auf dem Gebiete der Kunst tadelnswerth und unweise seyn, den Widerstand des Stoffes für geringfügig zu achten, oder ihm geradezu Trotz zu bieten, indem der Künstler im Vertrauen auf die Macht der Idee jeden beliebigen Stoff ergriffe, um ihn künstlerisch zu gestalten; denn wenn auch die Idee überall das Werk des Künstlers zu erleichtern, und den Stoff empfänglicher zu machen im Stande ist, so vermag sie doch häufig selbst nicht ohne einen harten Widerspruch des eben Bestehenden sich durchzusetzen, und hat in ihrer Verwirklichung große Schwierigkeiten zu überwinden; so daß daher der Kunst selbst in solchem Falle eine Menge vielleicht sogar unauflöslicher Schwierigkeiten begegnen würde, mit denen sie sich abmühte, ohne doch darin zur vollen Freiheit gelangen zu können; und wenn dies schon für alle Kunst überhaupt ein bedeutendes Hinderniß seyn würde, sich in Meisterwerken zu vollenden, so gilt es noch ganz besonders bei den Darstellungen des Schönen, deswegen, weil das Wesen des Ideals so durchaus Freiheit ist, und dieselbe in seinen Entfaltungen in sich faßt, daß es sogleich unscheinbar wird, ja selbst in sein Zerrbild hinüberirrt, wo es nicht in reger Freiheit zu schaffen vermag, weshalb auch die Kunst zur höchsten Freiheit gelangt seyn muß, wenn sie das Schöne wirklich schön gestalten will. Daher ist bei dem Kunstwerke selbst noch eine ihm besonders zukommende Eigenschaft nöthig, welche es außer demjenigen, was es durch die Kunst und den Künstler empfängt, als ein wesentliches Erforderniß seines Daseyns an sich trägt, nämlich die Bildsamkeit des Stoffes. — Es ist aber die Bedeutung des Stoffes eine zwiefache, einmal nämlich wird dadurch bezeichnet der Gegenstand selbst, welcher dargestellt werden soll, sodann das Mittel, an welchem er dargestellt werden soll. Im ersten Fall ist er, angewandt auf die Darstellung, dasjenige, welches in seiner Entfaltung des

Ideals nachgebildet werden soll, und im zweiten Fall dasjenige, an und durch welches er nachgebildet wird. Eben diese Nachbildung des gegebenen Kunststoffes ist es auch, welche Aristoteles als die wesentliche Thätigkeit der Kunst selbst in seiner Poetik unter dem Ausdruck der μίμησις bezeichnet, und an die Spitze seiner Begriffsentwickelung der Poetik stellt, und man hat nicht nöthig, ihn deshalb erst dadurch rechtfertigen zu wollen, daß man diesen Begriff selbst, so sehr als möglich, über sich zu erheben sucht; vielmehr spricht sich die scharfe philosophische Bestimmung der Begriffe, die den großen Denker so sehr auszeichnet, auch hier aus, wenn man denselben gerade in seiner genauen Begränzung faßt, denn es ist die Kunst selbst, von welcher diese Bestimmung desselben ausgeht, und welche dadurch in ihrer Thätigkeit und Fortentwickelung sehr durchgreifend von ihm bezeichnet und festgehalten wird; wollte man aber dabei die freie, schöpferische Thätigkeit des Künstlers vermissen, so bedenke man, daß es eine Poetik ist, welche er behandelt, und daß er deshalb überall die ποίησις in ihrer schöpferischen Freiheit als Thätigkeit schon vor der Kunst selbst voraussetzen mußte, und sich so auch bei seiner Entwickelung der Kunst auf sie bezieht, und so würden genauer die ποίησις und die μίμησις die Thätigkeit des Künstlers ihm zu folge umfassen, aber das, worin sich die künstlerische Thätigkeit individualisirt, ist ihm die μίμησις, und sie weist gerade zu hin auf die künstlerische Behandlung des Stoffs in dem Sinne als das zur Nachbildung Gegebene; aber eine Rücksicht auf die andere Ansicht von dem Stoff mußte ihn schon darum, dabei ganz abgesehen von der Verschiedenheit des Sprachgebrauches in Beziehung der Sache, weniger berühren, da es das Wort, noch dazu das vielgewandte griechische Wort war, welches er als solchen Stoff für den Dichter vorauszusetzen hatte, und da, was darüber gesagt zu werden brauchte, schon in der Rhetorik seine Voraussetzung fand; und dennoch berücksichtigt er auch diese Seite des Stoffes genauer, unter dem Ausdruck der λέξις ihn umfassend, und im Uebrigen dabei auf die Rhetorik und Metrik verweisend. Wo nun das Schöne nicht blos in besonderer und örtlicher Beziehung

sondern in seinem ganzen Umfange als Werk der Kunst gefaßt werden soll, bedarf es auch durchaus einer weiteren Anerkennung des Stoffes auf dem Gebiete der Kunst, und es kann in der That kein Werk der Kunst ein Werk der Schönheit werden, wo die Bildsamkeit des Stoffes in der einen, wie in der andern Beziehung fehlt. Denn ist der Stoff als Gegenstand der Nachbildung gedrückt, und in untergeordneter Entwickelung des Lebens befangen und festgehalten, ohne selbst schon einen idealen Aufschwung seines Daseyns in sich zu tragen, so vermag ihn das Ideal auch auf künstlerischem Wege nicht zu durchdringen, ohne ihn aller Individualität und Charakteristik zu berauben, also ohne ihn in sich selbst zu vernichten; ist aber der Stoff als Mitte der Darstellung wieder zu schwerfällig und spröde, so erliegt das Kunstwerk ganz der gemeinen Wirklichkeit, weil so der Stoff die Wirksamkeit des Ideals selbst überwältigt und aufhebt; oder ist er dagegen, gleichfalls im letzteren Sinne gefaßt, seinem Wesen nach zu unbestimmt an sich selbst, und zur Annahme jedes beliebigen Eindruckes geneigt, so wird auch das Kunstwerk in seinen Formen unsicher und unbestimmt, und es erliegt der Nüchternheit, Hinfälligkeit und Charakterlosigkeit eines solchen Stoffes, und wird und vergeht nur als eine flüchtige und zugleich oberflächliche Erscheinung des Augenblicks. Deswegen ist überall eine weise und besonnene Auswahl des Stoffes auf dem Gebiete der Kunst nothwendig, damit auch das Werk derselben die Schönheit des Ideals fest und sicher zu tragen vermöge, und so wird auch kein Meister der Kunst ohne diese Auswahl des Stoffes sein Werk vollenden. So ergreift der große Dichter nicht beliebig jeden Stoff der Phantasie, um die Macht des Ideals im geflügelten Wort an ihm zu verherrlichen, sondern was großartig, tief, sinnig, lebendig und in reicher Fülle das Daseyn bewegt, darauf ist er gestellt, und dahin drängt ihn die Glut der Begeisterung, weil sie darin selbst erst ein volles Leben zu schaffen im Stande ist; und eben so wenig wird er in jeder Mundart seines Volkes Erhabenes und Liebliches gleich verkünden wollen, weil nicht jede Sprechart desselben Aufschwunges und Flügelschlages fähig ist. So wird auch der geübte Maler we-

der jeden beliebigen Gegenstand noch jede beliebige Situation der Gegenstände ergreifen, die er im Bilde niederlegen will, oder jede beliebige Fläche und jeden beliebigen gefärbten Grund zu seiner Darstellung wählen, weil nicht alles gleich tief und bezeichnend das aufzunehmen und zu erwiedern vermag, wonach er strebt; und nicht anders wird auch der tüchtige Tonkünstler in seiner Art zu Werke gehen, nicht an jedem beliebigen Text oder für jedes beliebige Tonwerkzeug, oder in jeder Tonweise ohne Unterschied, wird er das herrliche Gebilde seiner Kunst aufzurichten versuchen, weil es die Eigenthümlichkeit, den Reichthum und die Schönheit seiner Tonschöpfung nicht zu tragen vermöchte; und so bedarf überall die Kunst, wo sie erscheine, dieser Rücksicht, damit das Kunstwerk ein vollendetes werde. Wie aber auch die Kunst das Schöne in ihren Werken vollbringe und durchbilde, nur durch die Besonderung ihrer Thätigkeit vermag sie sich selbst in ihrer größten Fülle und Mächtigkeit darzustellen, und in Meisterwerken zu vollenden; so sind es die schönen Künste, welche jede in besonderer Weise die Herrlichkeit des Ideals und die Macht der Kunst zur vollendeten Anschauung bringen.

Abtheilung III.

Die schönen Künste.

1) Entstehung derselben.

Bevor die Entfaltung des Schönen in den Besonderungen der Kunst näher bestimmt werden kann, ist es nothwendig, einen Ausdruck zu rechtfertigen, welcher hier für die gesammte Bezeichnung derjenigen Richtungen derselben gebraucht wird, welche die vollendete Gestaltung des Schönen zu ihrem Zweck haben, und von denen hier eben deswegen nur allein die Rede seyn kann, nämlich den der schönen Kunst. Es ist nicht zu läugnen, daß wenn dieser Ausdruck nur die Kunst in Beziehung zu dem Gegenstand bezeichnen sollte, den sie darzustellen zur Absicht hat, ohne einen noch engern Zusammenhang mit der Kunst selbst zu haben, als den eines objectiven Verhältnisses, er eben durch seine Vertauschung des Objectiven mit dem Subjectiven als rein metonymisch wohl auf dem Gebiete des rednerischen und dichterischen Wortgebrauchs seine Anwendung finden möchte, aber auf dem Gebiete einer logischen Begriffsbestimmung durchaus keine Geltung erlangen dürfte; wie er auch schon vielfach, in dieser Beziehung genommen, auf dem Gebiete des Schönen getadelt worden ist, wenn gleich derselbe sowohl in älterer als neuerer Sprechweise der Völker, und gerade der gebildetsten selbst in dem, was die Gestaltung des Schönen betrifft, und zwar sogar von

sehr kunstgerechten Beurtheilern gebraucht worden ist. Allein aus dem, was von der Kunst im Allgemeinen gesagt worden ist, ergiebt sich, daß das Schöne sogar Eigenschaft der Kunst überhaupt ist, und wenn es in so fern für eine Reihe von Künsten ganz besonders in Anspruch genommen wird, so findet dies gerade bei denjenigen statt, deren überwiegende Eigenschaft dasselbe ist, indem sie in, mit und durch dieses erst als eine besondere Reihe der Künste zur Selbstständigkeit gelangen; und nur weil hier diese Eigenschaft auch in ihrer Thätigkeit überwiegt, mithin in der Kunst selbst auf überlegene Weise schon da ist, werden auch die Werke derselben als der Ausgang und die Vollendung dieser Thätigkeit Werke des Schönen; denn auch die objectiven Momente des Schönen, welche von Außen her gegeben sind, werden so erst in diesen Kreis des Schönen beschlossen, und es gelangt auf solche Weise das Schöne überhaupt zu einer bestimmten äußeren Anschauung als Werk der Kunst. Dazu kömmt, daß kein Ausdruck in unserer Sprache gegeben ist, welcher so genau und ohne Mißdeutung die abgesonderten Gestaltungen des Schönen in der Kunst bezeichnet, als eben dieser; denn wollte man lediglich für die schönen Künste die Künste des Schönen sagen, so würde man vielmehr verleitet werden, nicht blos das Schöne als ein der Kunst selbst ganz Aeußeres zu setzen, sondern auch eben so leicht an eine zu große Vereinzelung des Schönen in seiner Aeußerlichkeit und mehr sogenannte technische Verarbeitung desselben erinnert werden, was die Bezeichnung ihrem Ziele nicht näher führte, oder man müßte sich durch Umschreibungen helfen, welches weder die Deutlichkeit noch Bündigkeit des Ausdrucks zu fördern im Stande ist; und so möge denn das bisher Gesagte ein für alle Mal zur Rechtfertigung des obigen Ausdrucks hinreichend seyn.

Es ist bereits nachgewiesen, daß die Kunst in ihren Gestaltungen recht eigentlich nur eine Thätigkeit des Menschen sey, vermöge welcher er die Härte und Schwere des Stoffes überwindet und vergeistigt; so ist daher auch die schöpferische Thätigkeit seines Geistes dasjenige Princip, welches die Kunst beseelt, und das Ideal der eigenen Brust, sey es, daß es ihm in

inniger Wechselbeziehung mit dem Absoluten zur Anschauung ward, oder auch daß er es von Außen her empfing, und in sich neu gestaltete, und zu seinem innersten Eigenthum machte, es wird das heilige Urbild, welches in seinem Geiste aufsteigen muß, wenn er das Schöne schön in künstlerischer Freiheit und Besonnenheit in dem Leben gestalten soll. Jenes geheimnißvolle Spiel des Ideals mit dem was da ist, ist es daher auch, was in seiner Seele hehr und lebendig aufgehen muß, um wahrhaft schöpferisch das Schöne durch die Kunst zu gestalten, und selbst die Begeisterung des Augenblicks muß darin frei werden, wie sie auch immer an einem bestimmten Gegenstande des Daseyns sich entzündet, und zu der künstlerischen Verwirklichung hindrängt. Deshalb ist es eine allgemeine Urpoesie, in der sich zunächst das Schöne zur künstlerischen Wirklichkeit durchzubilden vermag; erst muß das Schöne auch für die Kunst schöpferisch vorgebildet seyn im Geiste, ehe es in der Wirklichkeit des äußeren Stoffes seine eigene feste Wirklichkeit des Daseyns zu empfangen vermag. — Man hat es versucht, um jene schöpferische, noch ganz geistige Bewegung aller schönen Kunst in ihrer ursprünglichen Einheit zu fassen, die Poesie als Dichtkunst im engeren Sinne an die Spitze aller künstlerischen Gestaltungen zu stellen, allein das Gebiet dieser, wenngleich dasselbe in allen seinen Gestaltungen noch geistig erhaben und frei über anderen Leistungen der Kunst dasteht, nimmt demungeachtet nur Theil an allen den schöpferischen Bewegungen des Geistes, welche auch in die übrigen Künste des Schönen eingreifen, steht aber keineswegs in allen seinen Beziehungen, als dieselben nur beherrschend da, deswegen weil der künstlerische Stoff, in welchem sie gestaltet, eben so wohl ein in sich abgeschlossener ist, wie der der übrigen, nämlich das Wort, in welchem sie erst wie wohl in der Fülle der Begeisterung und Freiheit das Ideal in seiner Schönheit entfaltet; und es hat dieselbe nur den Vorzug vor den andern Künsten des Schönen, daß ihr Stoff den Urtiefen des Geistes, insbesondere der Idee so nahe liegt, und so innig verwandt ist, daß er fast unmittelbar in jenen Urprozeß der geistigen Thätigkeit hinübergreift, welchen wir als die

Urpoesie der Kunst bezeichnet haben. — Es besteht aber diese Urpoesie überhaupt in jenerursprünglichen geistigen Erregung, in welcher das Ideal seine innersten Spiele der Gestaltung in tiefster Fülle der Begeisterung beginnt; die Urbeziehung des Geistes selbst mit dem Absoluten muß erwachen, die Idee muß reich und in voller Klarheit aufgehen, ihr gegenüber und in seiner innigsten Beziehung zu ihr und zu dem Absoluten muß das Ideal aufleuchten, und in inniger, lieblicher und liebender Wechselbeziehung jenes Urspiel des Geistes aufsteigen, in welchem das Ideal selbst die Idee verherrlicht, und in allen ihren Entwickelungen vergeistigt und frei hält; so ist es denn zunächst das Spiel zwischen Idee und Ideal selbst und zu dem Absoluten hin und von ihm wieder hervor, in welchem jene dichterische Begeisterung der Urpoesie frei wird; eben so ist es dann auf der andern Seite die Anschauung des Lebens wieder, welches in seiner ideellen und idealen Geistigkeit erfaßt, durch eine Fülle von Vorstellungen, Eindrücken und Beziehungen jenes Spiel auch nach Außen hinwendet, und von da zurück in die Tiefen des Geistes, die Erscheinungen und Reflexe des Daseyns neu gestalten, und in vergeistigter Form erfassen wollend; was das Gemüth Hinreißendes und die Bildkraft unseres Innern Schöpferisches hat, sey es als Thatkraft der Idee, oder des Willens oder der Einbildungskraft, es muß in dieses ideale Spiel des Geistes eingreifen, und in ihm ein neuer geistiger Belebungsprozeß des ganzen Daseyns aufgehn, wenn jener dichterische Urzustand des Geistes zur Freiheit gelangen soll; mag sich nun der Künstler der besonderen Momente davon durch ursprüngliche Vereinzelung derselben klarer bewußt werden, oder mögen ganze Reihen der Ideenentwickelung und Massen der Anschauung in Bild und Gedanken, Sehnsucht und Empfindung mächtig und glühend in einander übergehen, oder sich lichter und inniger durchdringen; — aber in allen muß das Ideal auf und niederspielen, alle muß es in die Einheit des Schönen lieblich und hehr verbinden und zusammenbilden, daraus geht erst der rege innere Drang nach äußerer Gestaltung des Schönen, welcher jener Fülle der Beziehungen den festeren Halt giebt, allgewal-

tig und unbezwinglich hervor; denn der echt künstlerische Geist muß schaffen, muß seiner schöpferischen Thätigkeit eine bestimmte Gestalt geben, er kann nicht anders, — das Ideal, und der Genius, und die Fülle der Begeisterung drängen ihn dazu. Daher muß dieser Zustand der Begeisterung des Schönen, wenn er nicht formlos in sich zurückfallen soll, auch an einem bestimmten Gegenstand zur Sammlung und Durchbildung gelangen; und so sind es bestimmte Ideen und individuelle Beziehungen der Anschauung, in die sich diese poetische Erregung zusammendrängt, darin festistellt, und das Allgemeine mit dem Besondern zur Einheit durchbildet. — Hier ist es nun auch, wo die Phantasie in die Poesie der Kunst als Moment freier künstlerischer Entwickelung des zu Gestaltenden mächtig und nothwendig eingreift. Man hat es unternommen, die Phantasie an die Spitze aller höheren Kunstentfaltung und besonders auch der Dichtkunst zu stellen, doch nur ein Hinwegsehen von den tieferen Momenten der Begeisterung, auf welcher die Kunst überhaupt beruht, und ein Ueberschreiten des Gebietes der Phantasie vermag dahin zu führen. Das Wesen der Phantasie ist ein Spiel der Möglichkeiten, welches der menschliche Geist mit der Anschaulichkeit seiner Vorstellungen treibt; sich eine Vorstellung, sey es als Bild der Einbildungskraft, oder als Gegenstand des Gedanken, klar, lebendig und anschaulich zu vergegenwärtigen als eine Verwirklichung des Daseyns ist nur erst der Anfang dieser Thätigkeit, und das rege Uebertragen und Verwandeln des Gedanken in das Bild, und des Bildes in den Gedanken, ist nur eine Fortsetzung ihrer Thätigkeit; aber die Phantasie strebt die allseitige Beziehung zwischen Gedanken und Bild möglich zu machen, und selbst sprungweise und ohne den Zusammenhang des positiv Gegebenen eines in das andere und aus dem andern zu gestalten, in so fern überschreitet sie bei Weitem die Wirklichkeit des Daseyns, welche sich nur in bestimmter Beziehung und gesetzmäßiger Folge der Entwickelungen festistellt; und so ist es eben das Gebiet der Möglichkeiten, auf das sie sich dadurch begiebt. Allein es ist nicht jene Möglichkeit, welche der Gedanke in seinen dialektischen Wendungen aus innerer Consequenz der

Begriffe setzt, noch auch jene, welche sich als Folge äußerer Fortentwickelungen des Daseyns mit Nothwendigkeit vorausbedingt, sondern es ist ein reges, vielseitiges, ja unendliches Schaffen des Möglichen in aller Lebendigkeit und Anschaulichkeit, der die Vorstellung fähig ist, verbunden mit der freiesten Willkühr seiner Beziehungen; und dabei wird jene Lebendigkeit in Durchbildung des Möglichen so gesteigert, daß es an die Stelle des Objectiv-Wirklichen selbst tritt, und in seinem Scheinen dieselbe sogar gegen sich selbst als das Nichtige setzt, und das Bewußtseyn davon ganz zurückzudrängen vermag. Aber eben daher wird jenes Streben der Phantasie auch allzuleicht ein excentrisches und regelloses Spiel der Vorstellungen, wie es sich besonders bei dem Hervortreten des Phantastischen kund giebt, wie bereits früher gezeigt; und der Dichter, wie der Künstler überhaupt, hat seine Phantasie wieder zu zügeln, wenn sie allzulebhaft und ungestüm durcheinander braust. Aber sie bildet dennoch einen wesentlichen Durchgangspunkt der Bildungen des Künstlers, in so fern sie ihn den Gegenstand seines Schaffens lebendig und vielseitig in der Bildlichkeit hin und her bewegen lehrt, sey er aus den Tiefen des Geistes oder den Formen der äußeren Wirklichkeit aufgegangen, und die Elemente der künstlerischen Bildlichkeit insbesondere freimacht von der Starrheit des Stoffes und der abstracten Befangenheit des Begriffs; jedoch eben darum, weil es erst ein bewegtes Spiel des Scheines und Scheinens ist, in welchem sich die Phantasie regt, muß eine tiefere Wahrheit und Wesenheit dieselbe durchdringen und zusammenhalten, wenn die künstlerische Gestaltung nicht selbst blos als ein flüchtiges Gebild der Möglichkeit nur auf der Oberfläche des Daseyns dahin flattern soll; und deshalb ist die Tiefe der Idee und die hehre Freiheit des Ideals eben so wohl, wie ein starkes Ergreifen der Wirklichkeit unerläßlich, um das Gebild der Phantasie selbst in sich zu vertiefen und lichtvoller zu einen. So wird dann auf diesem Standpunkt derselben auch das Kunstwerk selbst lebendig vorgebildet, und bei der künstlerischen Behandlung des Stoffes wird von hieraus die rege Bildkraft des Innern wach gehalten, und das Hineinbilden

der Uranschauungen des künstlerischen Geistes in die Wirklichkeit des Daseyns vermittelt und erleichtert. In diesem tieferen Zusammenhange mit der Idee vermag die Phantasie auch erst das Sinnbild zu gestalten, in welchem sie den Gedanken selbst für die äußere Wirklichkeit in Nothwendigkeit anschaulicher Fortentwickelung desselben vorbildet, ohne ihn als solchen aufzuheben, vielmehr erst recht auf seine Vertiefung hinweisend, welche die Bildlichkeit hier nur bedeutungsvoll zu tragen vermag, und daher nur symbolisirend und allegorisirend auszuprägen im Stande ist; denn Symbol und Allegorie unterscheiden sich nur dadurch, daß das erstere die Idee selbst in ihrem in sich Seyn sinnvoll, und in ihrer Nothwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Idee und Bildlichkeit vorbildet, dagegen letztere die Momente derselben als Begriffsentwickelung in solcher Bildlichkeit weiter kund giebt und auseinanderlegt, sey es als Thatsache der Entwickelung in ihrem Nacheinanderseyn, daher auch bei der Darstellung im Wort erzählend, oder dieselben in die Gegenwart des Daseyns nach der Fülle ihrer Eigenschaften zusammenfassend, also in ähnlicher Beziehung zur Darstellung schildernd oder beschreibend; beide aber haben in so fern dies gemein, daß in ihrer Bildlichkeit das Daseyn als Vorbedeutung der Idee zur Wirklichkeit gelangt; und tritt das Ideal zu dieser Verbildlichung hinzu, so sind beide in ihrer Art für die Gestaltung des Schönen gleich empfänglich, ja es vermag auch das Schöne, als Idee gefaßt, von ihnen gleichfalls vorgebildet zu werden; nur würde die vollendete Durchbildung des Symbolisirens und Allegorisirens keineswegs allein der künstlerischen Durchbildung des Schönen genügen, da, wie gezeigt, das Gebiet des Schönen weiter reicht, als daß es lediglich von den Momenten der Idee umfaßt werden könnte. — Einen eigenthümlichen Schwung vermag auch die Phantasie noch von den leidenschaftlichen Stimmungen des Gemüthes zu empfangen, und in der Wechselbeziehung und Durchdringung mit ihnen vielseitig, kühn und energisch zu gestalten, aber nur von dem Standpunkt einer höheren Begeisterung aus, als die Glut der Leidenschaft selbst,

mag erst diese Flamme in die schöpferischen Gestaltungen des Künstlers einzugreifen, wenn nicht das Ideal ihr erliegen, und in seinem Offenbarwerden wild zerrissen werden soll; daher hat eine glühende Phantasie für die Gestaltungen des Künstlers nur dann ihre rechte Weihe, wenn echte Begeisterung für das Ideal darin waltet, und dieselbe läutert; sonst ist sie durchaus nur ein untergeordnetes Moment jener Urpoesie des Daseyns, welche sein schöpferisches Walten bedingt, untergeordnet darum, weil sie ihn sonst nur zu sehr den Urtiefen der Begeisterung entrückt, die er sich freilich in ewiger Jugend bewahren muß. — Aber nicht blos die Phantasie, sondern auch das Gefühl muß sich der Künstler in tieferer Innerlichkeit bewahren, wenn jene Urpoesie seines Daseyns zur vollen Freiheit des Gestaltens hindurch dringen soll; denn es giebt eine Menge von Erscheinungen, Vorstellungen, Beziehungen und Regungen seines Innern, und Eindrücke von Außen her, die ihn blitzschnell und dann auch wieder nur so leise berühren dürfen, daß er sie nur ahnend zu ergreifen im Stande ist, wenn nicht die tiefere Begeisterung seines Innern durch ein zu starkbewußtes Verweilen bei diesen Eindrücken zerstört werden soll; und doch liegt etwas wesentliches für die höhere Vollendung der Darstellung in jenem Festhalten auch solcher Momente, denn in ihnen offenbart sich jener feine Takt für das Schickliche, und unter allen Beziehungen Treffende, jenes Divinatorische, welches sich mit dem Wesen der Sache, wie mit ihrer rechten Behandlung unmittelbar berührt, und jene Eigenthümlichkeit, welche die künstlerische Persönlichkeit eben so wohl, wie die Individualität des Gegenstandes ganz ungesucht mit einander verknüpft, und nicht minder jene freudig erhobene Stimmung des Gemüthes, welche so mächtig und harmonisch auf den Zustand der Begeisterung selbst zurückwirkt. Aber wer die ganze Urpoesie der Kunst nur in die Zustände des Gefühls hinstellen wollte, würde den Gestaltungen des Schönen eben so ferntreten, wie der Phantast; denn ohne die Klarheit und schaffende Thätigkeit der Idee vermag kein Ideal mit voller Freiheit auf und nieder zu spielen in den Gestaltungen der Kunst wie des Lebens, weil es der Ur-

momente seines Gegenspieles entbehrte. Daß nun ferner dies möglich sey, und damit nicht die Urpoesie der Kunst bei dem Reichthum der Fülle und Herrlichkeit ihrer freien schöpferischen Begeisterung ins Formlose zerfalle, und sich selbst erliege, bedarf es eines Fortschreitens derselben nach Außen, und der Wahl eines bestimmten äußeren Stoffes, an welchem die Kunst sich in eigenthümlichen Werken der Schönheit darstelle und vollende; und da nur derjenige äußere Stoff dazu am entsprechendsten ist, der mit der größeren Empfänglichkeit für die Idee die meiste Bildsamkeit hat, das Ideal so frei und umfassend als möglich in sich aufzunehmen und zur vollen Gestalt zu bringen, so sind es deshalb drei Arten des äußerlich werdenden Stoffes, welche als die Urelemente für die künstlerische Gestaltung des Schönen dastehen, nämlich das Wort, das Licht und der Ton; und daß es so sey, zeigen die einzelnen schönen Künste selbst, welche sich darauf gründend, das Schöne in so reicher Fülle und Herrlichkeit gestalten.

Das Wort, seinem Wesen nach, ist da als ideeller Träger und Verkündiger der gesammten Geistigkeit in die Wirklichkeit des Lebens; in ihm äußert zunächst die Idee sich selbst in ihrer ursprünglichsten Deutung und Bezeichnung für das Daseyn, aber auch was der Geist will, verlangt, empfindet und sinnt, vermag er in so fern im Wort auszusprechen, als es ergriffen und durchdrungen ist von der Idee und selbst wieder Idee wird, und als solche nach der Zerlegung ihrer ideellen Momente als ein Gedachtes und Bewußtes dasteht; und so setzt die Bezeichnung im Wort überall das Verständniß seiner voraus, wenn es nicht ein leerer Schall seyn soll; daher sind sogar jene Urlaute der Empfindung, welche das Wort in sich aufnimmt, so wie jene nachahmenden Klänge, welche bei der Beobachtung der äußern Natur in das Wort eingehen, nur in so weit Elemente des Wortes, als sie zu bestimmten Vorstellungen der Gedanken erhoben werden, aus deren Bewußtseyn der Geist sich jener Anschauungen wieder erinnert, und sie gleichsam neu erschafft; ja die ganze Fortentwickelung des Wortes zur Sprache ist den Gesetzen der Begriffsentwikkelung und den Categorien des Gedanken analog, und wendet sie

auf sich an, darin besteht seine ideelle Nothwendigkeit; um ferner den Typus der Idee noch schärfer hervorzuheben, und nicht der Nothwendigkeit der Natur zu erliegen, sind es zugleich eine Menge von willkührlichen Bezeichnungen, welche in das Wort aufgenommen werden; und dadurch vermag es desto freier das Wesen und die Eigenthümlichkeit des Gedanken auszuprägen, indem nun in diesen willkührlichen Aeußerungen die Idee sich nach ihren Momenten weiter vermittelt, und so dieselben in einen bestimmt gedachten Sinn feststellt, und sich in diesem behauptet. Dazu kömmt, daß das Wort ganz besonders auch zur gegenseitigen Mittheilung der Ideen bestimmt ist, und so eine wechselseitige Anerkenntniß und eine gemeinsame Verständigung bedingt, wodurch es eben in dem gemeinsamen Uebereinkommen derselben Beziehungsweise zur bestimmten gemeinsamen Sprache herausgebildet wird, und so in der Anwendung durch den fortgesetzten Gebrauch seiner Identität selbst zu einem bestimmten selbstständigen Organismus der Bezeichnung aufschießt, was ohne das immanente Walten derselben Idee in derselben Bezeichnung unmöglich wäre, indem es sonst bei der weiteren Fortbildung eben so sehr der Einheit des Inhaltes als des gemeinsamen Verständnisses entbehren würde; und so geschieht es auch, daß selbst da, wo die Bedeutung des Wortes sich erweitert, ja ganz neue Ideen in das Wort eingeführt werden sollen, die gewählte Bezeichnung sich so nahe als möglich an das Vorhandene anschließt, und so an die verwandteste Ideenbezeichnung wie an einen Urstamm sich anfügend, mit ihr verwächst. Aber es ist nicht zu verkennen, daß wenngleich die ideelle Seite in dem Wort die überwiegende ist, und dasselbe durchaus beherrscht, dennoch auch Beziehungen in dasselbe eingreifen, die dieselbe wieder beschatten, ja sie sich selbst zu entfremden vermögen; und dies findet namentlich durch die Anwendung des Lautes statt, durch den das Wort erst seine volle und lebendige Durchbildung nach Außen empfängt; denn da der Laut als artikulirter Ton eben so sehr einer tieferen Innigkeit wie größerer Aeußerlichkeit fähig ist, so vermögen beide Beziehungen, die eine durch ein zu großes Einführen in die inneren Tiefen des Geistes, die andere durch ein zu gewal-

tiges Herausstreben in die Aeußerlichkeit der Natur, den Standpunkt der Idee zu trüben, indem die besonnene Wahrnehmung entweder im ersten Fall zuunbestimmten Rührungen des Gemüthes, welche die Anmuth des Tones herbeiführt, erliegt, im andern Falle durch das zu starke, ja selbst rauhe Hervorstreben der Aeußerlichkeit des Klanges übertäubt wird, so daß in beiden Fällen die Idee sich selbst entrückt wird. Dagegen vermag diese Mächtigkeit des Lautes auch die lebendige Fülle des Wortes zu erhöhen, und seiner ideellen Bezeichnung einen besonderer Reiz von Kraft und Milde, Erhabenheit und seelenvoller Lieblichkeit beizumischen, wenn er nicht als das Ueberwiegende, wohl aber als der Idee befreundet, und sie liebend und ehrend, dieselbe im tönenden Worte freudig trägt und fortbewegt; wie z. B. die Assonanz und Consonanz des Liedes dies auf so vielfache Weise geltend zu machen im Stande ist. Doch hier sind es nun die Beziehungen des Schönen, welche in das Wort eingreifen, und es in seiner Eigenthümlichkeit so verklären, daß dasselbe Träger der Idee und des Ideals zugleich wird, und sie in ihrem reichen sinnigen Wechselspiele nur noch inniger verbindend, zur künstlerischen Gestaltung des Schönen vorzüglich geschickt erscheint. — Da das Wort in den Fortentwickelungen der Rede ein Fortschreitendes in der Zeit wird, und sich somit in einer bestimmten Reihe von Thätigkeitsäußerungen fortbewegt, so ist es zunächst der Rhythmus, als die ideale Bewegung im Gleichgewicht des Absoluten, dessen dasselbe fähig ist, und der es in seinem Schwunge auf die mannigfaltigste Weise ergreift und fortbewegt; aber es ist keineswegs allein jenes streng in sich ausgeglichene Zeitmaaß der Bewegungen, wie es die Strophe bedingt, in welchem sich der Rhythmus äußert, sondern auch eben so sehr jenes allgemeinere nach der Fülle und dem Gehalt der Betonungen der Rede-Sätze erwogne Gleichgewicht, wie es besonders das kunstreiche Verhältniß des Doppelsatzes nachweist, und überhaupt in dem rhythmischen Bau der Periodenfügung seine volle Ausbildung erlangt, welches die Schönheit und Fülle des Rhythmus auszusprechen im Stande ist; dann offenbart sich,

wie bereits bemerkt, in dem Ton selbst, in welchem das Wort lautbar wird, eben wegen der großen Innerlichkeit, deren er fähig ist, und worin er so gegen die zu bestimmte Haltung der Idee zu oscilliren vermag, ein tiefes Eindringen des Ideals, indem es denselben in den mannigfaltigen Vergeistigungen, die er enthält, zu sich erhebt, und so besonders den gesammten Kreis des Schönen in der Vergeistigung von Empfindung und Verlangen, die der Ton so tief berührt, ja die Urklänge eines verklärten Daseyns in ihm anregt; ebenfalls macht sich auch jenes Gegenspiel zwischen Idee und Ideal in der Fügung und dem Gebrauch der Worte geltend, wo das Schöne in das Wort eingreift; so wird die dichterische, ja selbst noch vielfach die rednerische Wortfügung der in der gewöhnlichen Sprechweise üblichen Entwickelungsreihe der Wortfolge so sehr entgegengesetzt, daß nur die Begriffsverwirrung und gänzliche Unverständlichkeit des Gesagten der schützende Zügel wird, an welchem sich das Wort festhält, und dessen das Ideal nicht ungestraft sich entheben möchte, weil es so seinen eigenen Sinn zerstören würde; und so strebt zwar auch das Ideal selbst nach dem Gebrauch ungewöhnlicher Worte, um die Idee ihrer in dem gewöhnlichen Wortgebrauch erlangten Ruhe ja selbst Starrheit des Gewißgewordenen zu entziehen, ja sie selbst an sich zu reißen, oder ihr in ihrem Walten zu begegnen, aber nie wird das ungewöhnliche Wort den Gesetzen der Sprache und dem Einfluß des Gedanken sich ganz entziehen können noch mögen, weil es sonst selbst als eine Ungereimtheit und ein Unsinn auf ihrem Gebiete vernichtet werden würde. Daher ist es auch nur ein liebliches inniges Gegenspiel, in welchem sich Idee und Ideal im Worte zu einen vermögen, und in ihm ist es, wo das Ideal am Tiefsten dem Worte sich einverleibt. So wie nämlich das Ideal die Idee in ihrer schöpferischen Thätigkeit freimacht und innig durchdringt, so nimmt auch umgekehrt die Idee in ihrer freundlichen Wechselwirkung mit dem Ideal in tiefer Empfänglichkeit die Gebilde desselben in sich auf, theils in Uranschauungen sich mit ihnen berührend, theils in dem Reflexe des Daseyns, wo jenes waltet, sich mit ihm einend; so wird

die Idee Ideal und das Ideal zur Idee; in dieser innigen Beziehung vereinigen sich beide nun auch im Wort, so daß nicht blos die Form, Stellung, Bewegung und der Anklang des Wortes das Verhältniß zu dem Ideal ausspricht und in sich trägt, sondern auch der Sinn des Wortes sich nun ideal vergeistigt, und diese Vergeistigung ausdrückt. Deshalb verschwindet nun auch die gewöhnliche Gedankenentwickelung, in der sich die Idee in logischen Consequenzen sonst in der Sprache entfaltet und ausspricht, und es erscheinen die tiefsten Ideen oft nur wie Gedankenblitze, die den Gang der Rede schnell und mächtig erleuchten, sich hier und dahin sogar sprungweise zu wenden scheinen, aber überall einen tiefen Eindruck zurücklassen, eben weil die Idee, um sich dem Ideal auch in seinen Urgestaltungen zu einen, selbst in ihre Urgestalt zurückgehn, also auch mit sich inniger zusammengehen muß, um sich so in ihrer Kraft zu steigern und zu erhöhen, indem jene Urbeziehung zwischen Idee und Ideal den absoluten Grund des Daseyns innigst berührt; und so scheint die Idee wohl zuweilen in diesen Entwickelungen des Wortes sich selbst entrückt zu seyn, aber bei echter Tiefe der Begeisterung ist es nur scheinbar, denn die intensive Macht der Idee durchdringt desto gewaltiger das Wort da, wo das Ideal in Einigung mit der Idee tief in dasselbe einspielt, indem beide in ihren Entwickelungen des Daseyns an einem bestimmten Stoffe sich durchsetzend keinesweges unterzugehen streben, wenigstens nie leer zu sich zurückkehren mögen, die Idee wegen dem Ethos des Zweckes, das Ideal, wegen dem Princip der Begegnung, welche es zu der Idee hintreibt, und es ihr zur Seite stellt. Auf so herrliche Weise prägt ihre Einigung das Wort aus; in gnomischer Tiefe waltet hier die Idee in dem Wort, in reger Fülle durch Bild und Gedanken hindurch bricht das Ideal aus ihm hervor, und wenn die Begeisterung in dithyrambischem Schwung auch extatisch die Idee mit sich fortreißt, und das Ideal in erhabenem Ungestüm sich selbst entrückt, es ist nur ein momentanes Erliegen dem Absoluten, welches hier möglich ist, denn das Wort führt überall jenen Aufschwung zum deutungskräftigen, ja selbst individuell bestimmten Sinn zurück,

and bewahrt die wohlvermittelte Klarheit des Bewußtseyns in diesem. Daher ist das Wort so groß und gewaltig, die schöpferische Kraft des künstlerischen Geistes in sich zur vollen Durchbildung zu gestalten, und die Momente des Schönen so reich und schöpferisch zur Anschauung zu bringen.

Auf eigenthümliche Weise verwirklicht auch das Licht in reicher Fülle die Gestaltungen des Schönen, und ist in seinen Verkörperungen ganz besonders dazu geeignet, dasselbe in künstlerischer Durchbildung zur Anschauung zu bringen. Da das Ideal in seiner Urgestalt und Abgeschlossenheit mit sich selbst als ein geistiges Lichtgebild aus dem Absoluten hervorgeht, so muß auch da, wo das Licht in der Wirklichkeit des Daseyns verkörpert zur äußeren Erscheinung gelangt, und die äußeren Gegenstände durchdringt und erleuchtet, das Lichtgebild des Ideals zur vollen Mächtigkeit des äußern Daseyns zu gelangen vermögen, und so ist es auch. Denn nicht blos daß das Licht selbst in seiner größeren Reinheit und Klarheit den Gegenständen, die es bescheint, wie schon früher bemerkt, eine solche Verklärung und Einigung der Beziehungen zu geben vermag, daß sogar das Rauhe, Schroffe und Eckige die Weihe der Schönheit empfängt, und über die gewöhnliche Wirklichkeit erhoben als ein ideales Daseyn erscheint, so entwickelt auch dasselbe, als schöpferisches Princip in die Gebilde des Daseyns einspielend, eine reiche Mannigfaltigkeit von Gestaltungen, die sich von dem Niedlichen und Kleinen an durch das harmonische und freundlich in sich gebundene Gleichmaaß der Verhältnisse und Formen hindurch bis zum gigantischen Riesenmaaß des Excentrischen heraufbildet, und zugleich in eine Unendlichkeit farbiger Scheine aufgeht; wird hier das Licht zur Glut, und geht so aus sich selbst in die Aeußerlichkeit der Feuerentwickelung über, so erliegt auch die Gestalt den wilden zerrissenen Gegensätzen dieses Elements, und in den spröden Uebergängen des Flüssigen und Starren erstarrt oder verfließt überall zu sehr die Gestalt, um noch die schöpferische Fülle des Ideals in sich zu bewahren, wofern nicht auch hier die Kunst sich wieder der Gränzen dieses Bildungsprozesses bemächtigt, und ihn durch die Bezwingung der

harten Nothwendigkeit des Daseyns zu einer idealen Spiegelung des Lichtes wieder heraushebt, oder das Licht überhaupt in seiner Freiheit und Verklärung die erstarrten Formen durch das Spiel seiner Scheine wieder verherrlicht; wo aber das Licht in linder Lieblichkeit das Leben durchdringt, da verklärt es dasselbe auch in sich selbst, und entwickelt es in den reizendsten Formen des Daseyns und der Schönheit, deswegen, weil jenes leise, linde, liebliche Spiel verklärten Scheinens der ideale Zustand des Lichtes selbst ist, und es dadurch den schöpferischen Urbewungen des Ideals so nahe steht, daß dieses sich überall leicht und natürlich darin einbilden kann. Allein für die künstlerische Gestaltung, da sie eine rege Wechselbeziehung der Idee und des Ideals ihrem Begriffe gemäß nothwendig bedingt, würde diese hohe Empfänglichkeit des Lichtes für das Ideal noch keineswegs genügen, um ein mit Besonnenheit und Weisheit erfaßtes Kunstwerk in ihm zur wirklichen Gestalt zu bringen, wenn nicht auch die Idee mit demselben sich innig verknüpfte. Auch diese jedoch hat gleichfalls einen innigen Zusammenhang mit dem Lichte, berührt und durchdringt sich mit ihm, und schafft selbst in ihm auf mannigfaltige Weise. Denn nicht zu gedenken jener ahnungsreichen Natursprache, nach der wir selbst die Idee als leuchtend und in Klarheit ausstrahlend bezeichnen, wenn sie mit hoher Energie und Mächtigkeit in das Leben hineinbricht, und eben so wenig jener Anschauungen einzelner Seher, nach welchen die Idee in ihrer ursprünglichen Aeußerung aufleuchtet und ausstrahlt, ja sich selbst wie das Diadem der Sterne in einzelnen Lichtpunkten im äußeren Element als Stoff setzt, und in dieser körperlichen Hülle noch lange im Element zu ruhen vermag, bis die Stunde ihrer zeitlichen Entwickelung durch gesteigerte Empfänglichkeit ihres Elements gekommen, — was überhaupt deswegen nicht zu berücksichtigen ist, weil es die Wissenschaft nicht zu construiren vermag, — so giebt es noch andere Entwickelungs-Momente, in welchen sich die Idee mit dem Lichte berührt, die dies bestimmter nachzuweisen im Stande sind. Denn selbst noch hinweggesehen davon, daß allem in dem Daseyn Wirklichgewordenen Momente der Idee

seine Bestimmtheit geben, so zeigt jenen Zusammenhang zwischen Licht und Idee ganz besonders die Organisation des Stoffes im Lichte selbst; indem nämlich das Licht den Stoff in seinen Entwickelungen schaffend durchdringt und verklärt, wird es doch dabei so sehr innerhalb des Umfanges der Organisation festgehalten, daß es nur in der eigenthümlichen Entwickelungsform des Organismus durch Gattung und Art hindurch das Individuum nach seiner ideellen Bestimmtheit, und seinem immanenten Begriffe gemäß, herauszubilden im Stande ist. So wird die Pflanze, welche das Licht aus ihrem Keim in reger Kraft hervorlockt, nie eine andere werden, als das immanent gesetzte Princip ihres Samens gestattet, darin besteht ihre Gewißheit, in der sie in die Wirklichkeit einartet, nie wird die Rose zur Lilie, nie der Dornenstrauch zur Palme werden; eben so waltet in der fortschreitenden Entwickelung ihrer Theile immer dasselbe genetisch und individuell bestimmte Gesetz der Stetigkeit und die bestimmte Naturzahl derselben in ihrem Verhältniß zu sich selbst, und kaum giebt es Abarten, in denen der Begriff, noch hin und her schwankend, als sich noch untreu erscheint, ohne doch je ganz seine Wesenheit zu verläugnen; ja sogar da, wo das Licht eine so überwiegende Mächtigkeit gewinnt, wie in der Ausbildung der Blüthe, wird doch nie die bestimmte Eigenthümlichkeit derselben zerstört, und nie wird das Gesetz von Kelch, Krone und Blatt oder Staubgefäßen in sich abgeändert; nur die Farbe vermag bedeutende Umänderungen zu erleiden. Aber auch das Spiel der Farbe trägt immer noch die Bestimmtheit der Idee und die Momente des Begriffs in sich, denn jene Urpolarisation der Farben in ihrem Dreiklang und ihrem siebenfachen Reflex in dem Gegenspiel von Licht und Dunkel, sie kann sich in ihren Farbenscheinen dämpfen und heben, jedoch nie in dem Gesetz ihrer Verhältnisse ein anderes werden. Dazu kömmt, daß das farbige Licht schon in seiner individuellen Entstehung auf besondere Beziehungen zu der Idee hinweist; denn da das Licht nur ein farbiges wird, indem es sich mit dem Dunkel der materiellen Wirklichkeit berührt und es in sich aufnimmt, und doch gerade die Materie in ihrer Körperlichkeit und ihrer Bestimmt-

heit so sehr die Begriffsmäßigkeit des Daseyns nachweist, so ist auch in sofern das Entstehen der Farbe, als ein Act materieller Hindurchbildung des Lichtes, da, wo die Farbe als besonderes Merkmal der Körperlichkeit sich bestimmt feststellt, nothwendig an ein Zusammengehen mit den Momenten der Idee gebunden; und so finden wir in der That, daß auch die Farbe nicht blos als unbestimmt hin und herschwankende Eigenschaft der Materie da ist, sondern sogar characteristisches Merkmal derselben zu werden vermag, wie ja z. B. bei der Bestimmung der Mineralien und bei der leiblichen Organisation in der Abgränzung der Menschenracen dieses mit Bestimmtheit hervortritt. Wie sehr aber auch die Wissenschaft noch in der Festhaltung dieses Princips hin und herschwankt, die Kunst geht durchaus bei ihren Darstellungen im Lichte von der Ansicht aus, die Farbe als characteristisches Merkmal der Dinge zu erfassen, und so auch das Erscheinen der Individualität vermittelst ihrer individuell zu bestimmen; und sogar wo sie die Individualität wieder der ihr natürlichen Färbung entrückt, und nur durch die contrastirende Anwendung von Licht und Schatten oder einer besonders gewählten, einfachen, noch nicht individuell organisirten Farbe den Gegenstand darstellt, geschieht es nur, entweder um den Gegenstand lediglich in seinen Umrissen zu bestimmen, und sie hebt dann um so mehr das characteristische Gepräge der Grundverhältnisse der Form in ihrer ideellen Eigenthümlichkeit hervor, oder um ihn der gewöhnlichen Wirklichkeit wieder zu entziehen, damit er nicht zu sehr die Alltäglichkeit des Lebens an sich herausbildend, das Ideal durch zu große Aeußerlichkeit vernichte; und so tritt nun eine Färbung ein, welche zwar der Individualität abstract ist, aber zugleich in ihrer besonderen Verarbeitung mit der Form und durch das Herausbilden vergeistigter Momente des Daseyns, in ihr eben so sehr das Gepräge der dem Gegenstand immanenten Idee, als durch ein verklärtes Lichtspiel mit dem Erscheinen der Form das Ideal zur Durchbildung bringt. Und so ist es überhaupt auch bei dieser künstlerischen Behandlung des mit der Verkörperung des Stoffes eng verknüpften und von ihm

reflectirten Lichtes, — d. i. der leuchtenden Körperlichkeit, — gleichfalls ein reges Hin- und Herspielen zwischen Idee und Ideal, aus welchem die Schönheit der Gestaltung hervorleuchtet; und der Ausdruck dieser Schönheit wird noch mehr dadurch erhöht, daß auch der Geist aus den innersten Tiefen seines Wesens in die Aeußerlichkeit der Gestalt auszustrahlen vermag, und so in der Begegnung und dem lebendigen Gegenspiel des äußeren Lichtes entweder zu dem Abglanz oder auch umgekehrt zur Beschattung seines eigenen Wesens wird. Dieses Erglänzen, wie sich selbst Beschatten des Geistes ergreift die Kunst als sinnvolle Hieroglyphe des Geistes, um in der Nachbildung seines körperlichen Erscheinens auf ihn selbst zu deuten und ihn geistig tief zu bezeichnen; so wendet sich daher jenes Lichtspiel zwischen Ideal und Idee von den farbigen Scheinen der Körperlichkeit zugleich dem innersten Grunde des Geistes zu, um auch die Urschöne des Ideals in der bunten Körperlichkeit zur hellen Anschauung zu bringen. Diese Körperlichkeit selbst aber ist es nun auch in ihrem Berührt und Entrückt, so wie auch wieder Erfüllt und Durchdrungenseyn von dem Lichte, welche der Kunst in der vergeistigten Behandlung der Organismen eben so wohl, wie in Behandlung der Massen und der Spiegelung ihrer Flächen, dort um ihrer Vergeistigung willen, und hier wegen des Gegensatzes zwischen der physischen Schwere und dem Aufgehobenwerden derselben durch das Licht, eine Menge von Schwierigkeiten zu lösen darbietet, die ihre volle Stärke in Anspruch nehmen, aber auch erst auf solche Weise das Licht fähig machen, in reger Fülle und genauer Individualisirung der Darstellungen eine so entschiedene künstlerische Durchbildung auf dem Gebiete des Schönen zu erlangen, wie die Kunst selbst nachweist.

Das dritte Urelement künstlerischer Gestaltung des Schönen ist endlich der Ton. Schon in dem Wort, wie wir sahen, bildete er die eine Seite der Eigenthümlichkeit desselben, nur daß er dort eben wegen seiner einseitigen Bestimmung nicht umfassend aufgenommen werden konnte. Aber auch wo das Wort schweigt, herrscht noch der Ton in den Naturerscheinungen das Daseyns, und umgekehrt ist ihm auch selbst eine

solche Mächtigkeit eigen, daß er sogar das Wort zu beherrschen und an sich zu reißen im Stande ist, wie dies der Gesang vielfach nachweist; und so vermag der Ton überhaupt auf eigenthümliche Weise freie, selbstständige Gebilde des Schönen zu tragen, wie sein Wesen dies bestimmt aufzeigt. Es hat aber die Bestimmung desselben so manches Schwierige, weil der Ton so sehr der größten Innigkeit und doch auch wieder so großer Aeußerlichkeit fähig ist, daß nur eine allseitige Betrachtung desselben vor großen Mißgriffen der Erklärung zu bewahren im Stande ist. Denn sehen wir auf diejenige Erklärung desselben, wo er nur als Schwingung betrachtet wird, so ist es vielmehr das sich Entziehen der Schwingung, welches den Ton bedingt, denn sonst müßte jede oscillirende Bewegung als solche auch Ton seyn; oder umgekehrt beachten wir diejenige Erklärung desselben, wo er als das momentane Erwachen der Seelenhaftigkeit des körperlichen Stoffes bezeichnet wird, so berührt sie zwar die geistige Seite des Tons auf eine tiefere Weise, läßt aber dabei die Eigenthümlichkeit desselben zu unbestimmt, und entrückt ihn wieder zu sehr seiner Aeußerlichkeit, als daß sie den Begriff desselben zu erschöpfen vermöchte. — Betrachten wir den Ton in seinen Urbeziehungen, so tritt er zuerst hervor bei der Verkörperung des Daseyns, und gehört so, wenn gleich geistig herüber gebildet, dennoch der materiellen Seite der Dinge zu. Der Geist in sich ist schweigend, und nur wo er beginnt sich zu äußern und sich im Aeußeren zu gestalten, beginnt auch der Ton; so spricht sich der Geist aus in das Wort, so gießt er sich aus in den Laut; aber es sind jene Laute Urtöne, in denen der Geist sich selbst erregt, in denen er sich selbst wieder zusammenfaßt, und in jeder geistigen Organisation erwachen sie nach dem Princip ihrer Besonderung auf ihr eigenthümliche Weise. Je höher und vollendeter diese geistigen Organisationen selbst sind, je näher der Geist dem absoluten Geiste in seiner schöpferischen Thätigkeit steht, und von seinem Wehen ergriffen wird, desto vergeistigter, ja göttlicher müssen diese Urtöne selbst sein, weil sie auf der Mächtigkeit und Innigkeit des Absoluten selbst ruhn und so in

Kraft und Liebe sich auf überschwenglich hehre Weise begegnen. So weissagt uns die Mythe von dem Lied des Seraph und der Harmonie der Sphären, so dringen zuweilen durch das Traumleben des Geistes so mächtig über alles Irdische emportragende und doch so linde und liebliche Töne hindurch, die der Geist mit Entzücken als Urlaute eines noch geistigern Daseyns vernimmt, die ihn heimrufen und ihn sich selbst entrücken, und so giebt es selbst noch Grundtöne in der vollen Verkörperung des Daseyns, welche, im rechten Verhältniß angeregt und tief getroffen, so mächtig einzuwirken vermögen, daß sie das Gefüge derselben zu zerstören und so die Individualität aufzuheben vermögen; und auch wieder so geheimnißvolle Sympathien der Töne giebt es hier, daß das Freiwerden des einen Tones bei gleichgestimmten Körpern ein Gegentönen in verwandten Beziehungen der Harmonien erweckt, welches bald leiser anspricht, bald in lauter, starker Erwiederung demselben antwortet, und mit ihm zusammengeht. Dann verliert sich auch wieder der Ton so sehr in die Körperlichkeit des Daseyns, daß er in ihr zur materiellen Gestalt wird, wie die Klangfiguren nachweisen, aber auch zugleich in ihrem der Krystallisationsform ähnlichen Anschießen wieder ein organisirendes Umwenden des Tones kundgeben. Dies sind die beiden äußersten Gränzen, tief aus dem Psychischen hervor bis in das Starrwerden in der Materialität, innerhalb welchen das Daseyn des Tones sich offenbar macht. Aber erst in den Vermittelungen der materiellen Wirklichkeit spricht er sich in der mannigfaltigsten Abwechselung aus; denn bald ist er hier nur ein leicht vorübergehendes Rauschen, welches vernehmbar wird, bald wieder sind es klangreiche Harmonien, in denen er laut wird, wie in dem Ertönen von Glas- und Metallplatten, oder den Bebungen der Glocke und dem Erbrausen hochgehender Stürme, bald auch wieder, und wie oft, sind es nur einzelne individuell in sich bestimmte Töne, welche so hörbar werden, und auch hier wieder tritt der Ton bald aus den Tiefen der Körperlichkeit wie ihre Innerlichkeit hervor, bald auch gleitet er nur an ihrer Aeußerlichkeit dahin, bald auch wird er an ihr in dem in sich zerrissenen oberflächlichen Schrille,

wie in seinem gellenden Hervorbrechen in zu individueller kleinlicher Vereinzelung zum Zerrbilde seines eigenen Wesens, oder erliegt der gemeinen Leerheit in dem formlosen Schalle; bald auch zeigt er nur ein momentanes Aufgehen seiner Innerlichkeit, wie in dem noch mechanisch gebundenen Klange, oder in dem organisch articulirten Laute. Zweierlei körperliche Stoffe sind es, welche den Ton bedingen: die elastisch-flüssigen, wie vor Allem die Luft, und die in sich dicht gebundenen festen Körper, wie alle spröden und zähen Körper; diejenigen Stoffe, welche als tropfbar-flüssige oder als bloße Aggregate des Festen bestehen, vermögen in dieser Eigenschaft nur ein Rauschen hervorzubringen, wie z. B. das Wasser, oder der Sand, oder ein anderes Geröll kleinster Theile, und nur wenn sie in den Zustand der Dichtigkeit übergehen, oder in eine Gegenspannung ihrer Theile unter sich gebracht werden können, vermögen sie den Ton zu tragen und zu entwickeln; so tönt dann auch das Wasser, wenn es, mehr in sich gedrängt, in der Eigenschaft der Gegenspannungen sich zu äußern vermag, wie dies der fallende Tropfen und die Brandung der Fluthen nachweist; und so ist es daher diese Gegenspannung der körperlichen Stoffe selbst, welche den Ton bedingt, sey es die extensiv überwiegende Spannung, wie die der luftartigen Körper, oder die intensiv vorwaltende, wie die der in sich dichten Körper; denn keine Ausdehnung derselben ist zugleich ohne eine Zusammenziehung, so wie keine Zusammenziehung ohne eine Ausdehnung, welche derselben entgegenstrebt, und die Einheit ihres Daseyns vermittelt. Diese Eigenschaft ist aber überhaupt die Elasticität der Stoffe, und in dieser entfaltet sich überall der Ton, wenn nur zugleich die Spannung des Körpers hinreichend genug ist, daß er, in ihr erbebend, mannigfaltiger Schwingung seiner Theile fähig ist, in denen die Ausgleichung seiner Schnellkraft in größerer Mächtigkeit der Gegenspannungen vollzogen werden kann. Daher bedarf es auch außer der Stärke der Spannung zugleich eines hinreichenden Reizes auf den tönenden Stoff, der ihn seiner starren Ruhe entreiße, und von der Macht der allgemeinen Schwere entbinde und frei

mache, und selbst nicht wieder als individuelle Schwere auf ihm laste, sondern ihn nur zu dem Erbeben in sich selbst momentan anrege, so daß der tönende Körper dadurch nur in seiner eigenen Kraft zu dem Erbeben in sich geweckt und aufgeregt werde; denn wie die Einwirkung war, so begegnet er in der Gegenwirkung, einen rauh und ungestüm sein Aeußeres treffenden Eindruck wirft er rauh und ungestüm zurück, sein inneres Gleichmaas davor bewahrend und ihn starr von sich abwehrend; dagegen dem seiner innersten Zusammenstimmung sich anschmiegenden und ihm selbst in seiner Intension schonend und noch mehr im Wechselspiel der Innigkeit der Erbebung begegnenden Reize antwortet er gleichfalls, und wirke er noch so mächtig ein, voll Innigkeit seines eigenen Wesens. Aber es ist hier keineswegs die Schwingung oder Gegenschwingung, in die er dabei aufgeht, durch welche der Ton aus ihm wird, was er ist, denn sonst müßte jede elastisch gespannte Bewegung schon darum eine tönende seyn, was doch nicht der Fall ist; eben so wenig ist es aber auch die Aufhebung dieser Schwingung durch seine Zurückbeziehung auf sich selbst, welche den Ton giebt, denn sonst müßte jedes Zurückgehen der stärker gespannten Schnellkraft in ihre frühere Spannung den Ton erzeugen, was sie doch nicht thut; sondern es ist vielmehr ein Drittes, welches aus der Wirkung der Schwingung und aus der inneren Aufhebung derselben hervorgeht, woraus der Ton entsteht, und welches den Gegensatz zwischen diesen beiden Momenten selbst auf individuelle Weise von Seiten des schwingenden Körpers aufhebt, dies besteht aber keineswegs in einem unmittelbaren Zusammengehen zwischen Hemmung und Schwingung, Spannung und Gegenspannung, denn dies wird eher die Ruhe und das Schweigen bewirken, als den Ton wach zu rufen im Stande seyn; vielmehr ist es das Uebermaaß der Bewegung, dessen der so in Schwingung seines Wesens versetzte Stoff sich entäußert, indem er es in momentaner Erwiederung durch Ausstrahlung seines Wesens an die allgemeine Spannung des Daseyns überträgt, und es zugleich wieder auf sich zurückbeziehend ausgleicht, welches in seiner individuellen

Aeußerung zum Ton wird. So ist der Ton ein Ausgehen des in sich schwingenden Stoffes aus seiner Innerlichkeit in die außer ihm gesetzte Allgemeinheit und doch zugleich wieder ein inniges Zurückbeziehen auf sich selbst. Je mehr aber das Innerste des tönenden Stoffes selbst erbebt, und je vergeistigter das Wesen desselben ist, desto mehr muß es sich mit den Urspannungen des Daseyns selbst berühren, und so wird seine Aeußerung selbst in ihnen vergeistigt und verklärt; dann ist es der innerste Grund des Daseins, in dem er frei wird, und so wird sein Tönen Heimgang in das Absolute, dem er im Ton entweder selbst erliegt, oder worin er doch tief nach ihm aufsehnt. Wie sehr aber der tönende Körper in dem Tönen einer blos mechanischen Begegnung des Gleichgewichts widerstrebe, ergiebt sich daraus, daß einzelne in vielseitiger Schwingung zum Ton erregte Körper, wie z. B. stark schwingende Glocken, von einem starren unelastisch einwirkenden Stoffe berührt, sich selbst zerreißend in ihre Ruhe und ihr Schweigen zurückgehen, und so der fremdartigen Begegnung entfliehen. Daß dagegen der Ton ein Uebertragen der Schwingungen an die gemeinsamen Spannungen des Daseyns sey, zeigt sich aus der Vernehmbarkeit vieler Töne, welche nicht selten erst dadurch möglich wird, daß die Schwingung sich mit der Spannung umfangreicherer Körper berührt; so ertönt oft der geschlagene Metallstab erst in der Aufsetzung desselben auf einen größeren, festen, schwingungsfähigen Körper laut und vernehmbar, weil er so zu seinem Gleichmaaß zurückschwingend leichter das Uebermaaß seiner Schwingungen an eine Vielseitigkeit äußerer Spannungen überträgt; und daß umgekehrt dabei nicht die Schwingung desselben für sich es ist, welche den Ton erzeugt, ergiebt sich auch daraus, daß der tönend schwingende Körper unelastisch innerhalb seiner Schwingung berührt, sogleich den Ton aufgiebt, während eine schwingende Bewegung seiner Theile noch fortzudauern vermag, wie dies z. B. schon die Erschütterung einer eisernen Schaufel nachzuweisen vermag. — Wenn so schon der Ton in seinem mehr äußerlichen Erregtwerden ein tieferes Hingeben an die Urbeziehungen des Daseyns kund giebt, und so in ihnen das

innerste Wesen des Stoffes in den Wiederhall der Wechselbeziehungen seiner Bebung aufgeht, so gilt dies noch mehr da, wo die Erregung desselben durch die größere Freiheit einer vergeistigten Organisation bewirkt wird; und so ist es daher ganz besonders die menschliche Organisation wieder, welche den Ton auf wunderbar geistige Weise zu wecken befähigt ist; durch sie erbebt der klingende Stoff in vielseitigerer Beziehung, und es zittert in ihm wahrhaft die Seele des Stoffes selbst in ihrer größten Innerlichkeit, wie in ihrer größten Freiheit entgegen, ja das Tonwerkzeug, welches die menschliche Kraft geistvoll und sinnig behandelt, wird in sich selbst edler, inniger und tonmächtiger, je mehr es so in der Eigenthümlichkeit seines Tönens entbunden und geweckt wird. Jedoch die reichste Fülle der Töne entfaltet erst die menschliche Stimme, und ihre Klänge vereinigen mit dem ganzen Umfange des materiellen Erbebens der Stoffe und ihren Beziehungen zu den Urspannungen des Daseyns jenes tiefe, geheimnißvolle Aufbeben des Tones, in welchem der Geist selbst aus seinen innersten Tiefen in die Leiblichkeit herüberzittert, und wieder in den geistigsten Beziehungen des Daseyns seinen eigenen Anklang und seine Urspannung aufsucht, und so bildet er sich selbst in der eigenen Leiblichkeit in bestimmter Organisation von den Stimmnerven heraus bis in die massenhafteren Organe des Körpers einen freien, vielgewandten Uebergang seiner Bebungen und Bewegungen, wodurch er den Ton selbst geistiger organisirt an die Leiblichkeit und Körperlichkeit des Daseyns überträgt. — Ein tieferes Leben geht noch in dem Tone auf, in so fern er auch ganz besonders fähig ist, das Ideal in sich aufzunehmen. Was Empfindung und Begehrung und überhaupt jeder bewegtere Zustand des Gemüthes in seiner inneren Spannung Erregteres hat, strebt in seinen Aeußerungen zu dem Gleichmaaß zurück durch den Ton, theilt sich mit und findet verwandten Anklang der Gemüther durch den Ton; ist daher diese innere Stimmung selbst bewegt und durchdrungen von den Momenten des Ideals, so spiegelt sich dies auch ab durch den Ton, jede schalkhafte Laune des Gemüths, jeder humoristische Reiz der Empfindung, jeder Aufschwung

zu dem Erhabenen, so wie jede Lieblichkeit und Innigkeit des Gefühls, jedes kühne Aufstreben des Verlangens, so wie jedes geheime Sehnen der menschlichen Brust, jeder Zauber der Freude und jede Seelenbewegung des Schmerzes wird laut in dem Ton, und theilt sich ihm mit; daher das Rührende, Ergreifende, mit sich Fortreißende, was in ihm ruht; ja auch die ideale Bewegung des Wollens vermag in ihm offenbar zu werden, wie dies ganz besonders der kriegerische Marsch in seinem Austönen ausspricht, so wie der energische Schwung der Gegensätze auf dem Gebiet der Tonmassen; überdem ist jede Reihe von Tönen in ihrer Fortbewegung so sehr an den Rhythmus gebunden, daß er schon in dem Verbeben der einzelnen Töne sich kund giebt, und überall erst die Fortentwickelung derselben tragend nnd hebend, so das Streben derselben noch Ausgleichung ihrer selbst in jenen Uebewegungen des Ideals vergeistigt. Aber auch jenes Hinstreben des Tones Gestalt zu werden, giebt ihm tiefere Beziehungen zu dem Ideal, und so tritt einerseits der Reiz des Phantastischen in das Gegeneinanderspiel der Töne, indem der Ton nun in wunderlicher Flucht und Begegnung innere Stimmungen nach Außen hin schildert und feststellt; andererseits aber sehnt er, getragen von ahnungsreichen Urstimmungen des Gemüths, nach dem Urglanz des Ideales selbst auf, und erliegt, von ihm berührt, und in und mit ihm zu dem hehren Urspiel des Ideals aufsteigend, entweder der Macht des Ideals, oder tönt aus, von ihm nur leuchtend bewegt, in die Urbebeziehung des Absoluten. Dies ist jener geheimnißvolle Zauber, der in dem Erbeben des Tones das Gemüth des Vernehmenden sich selbst zu entrücken vermag, so daß es selbst aufleuchten möchte in den Glanz des Ideals, oder im Tone versinken in die hehre Ruhe des Absoluten; und wie diese Erhebung jeder einzelne Ton zu tragen befähigt ist, so trägt ihn noch ganz besonders die Harmonie der Töne; denn da der Ton in der Harmonie als dem Grundgesetz seiner Zusammenstimmung mit anderen Tönen, sich selbst auf die innigste und doch zugleich freieste Weise, — denn es trägt ihn noch sein eigener Wohllaut fort, — in und mit den Urspan-

nungen des Daseyns berührt, welche ja selbst nur in Harmonien ausruhen, so vermag er auch in solchem Gegenspiel ihre eigene Verklärung mächtiger zu fassen; und so wird die Harmonie in ihrer vollen Freiheit durch und durch ideal, so wie in ihrer höchsten Einigung und Fülle das innigste oder erhabenste Eingehen der Töne in das Absolute. — Gleichfalls sind es aber auch Momente der Idee, welche in dem Tone walten, und ihm eine eigenthümliche Fassung geben. Denn schon dieses gesetzlich feststehende Verhältniß der Abstufung der Töne, welches die Harmonie zugleich ausspricht, und welches in seinen Beziehungen verändert zur Dissonanz führt, so wie überhaupt die gesetzlich so scharf in sich feststehende Unterscheidung der einzelnen Töne von einander nach ihrer mehr oder minderen Höhe und Tiefe, welche sich auf das Genaueste in Zahlenverhältnissen ausdrückt, und den Ton in der Quantität zeitlicher Bewegungen ausmißt, deutet darauf hin; eben so auch, daß sich das Wort seiner als bestimmten Zeichens der Idee zu bemächtigen vermag, oder auch daß er überhaupt als Zeichen der Verständigung, wie z. B. in dem kriegerischen Signal, gebraucht werden kann; noch mehr aber daß er auch als characterisches Merkmal qualitativ die specifische Eigenthümlichkeit der materiellen Stoffe zu bestimmen fähig ist, wie dies für den Blinden sogar bis zu der feinsten Unterscheidung der Individualität hindurchgeht, und eben so die Möglichkeit, den Ton so streng in sich zu binden, daß er ohne Ein- und Ausbebung wie die in sich abgeschlossenen körperlichen Massen wenigstens momentan fest und in sich abgeschlossen beharrt, und so sich als Ton eine concrete Individualität giebt; und vor allem, daß es die Intelligenz menschlicher Kraft ist, welche den Ton in seine größte Mannigfaltigkeit entwickelt und frei macht, alles dies weist überall darauf hin, theils daß der Ton an sich selbst Momente der Idee entfaltet, theils aber auch in ihnen durch das Eingreifen freier Intelligenz noch ganz besonders durchgebildet zu werden fähig ist; und da er so wegen seiner tiefen Vergeistigung eben so wohl wie wegen seiner Bildsamkeit bis in die größte Aeußerlichkeit seines Daseins heraus einer regen, rei-

chen und vielseitigen Beziehung zwischen Idee und Ideal empfänglich ist, so bemächtigt sich auch seiner die Kunst in besonderer Wahl, um auch in ihm die Gesetze des Schönen zu entfalten, und die reiche Fülle des Ideals mit Freiheit einspielen zu lassen in die harte Wirklichkeit des äußeren Daseyns. So wird der Ton Musik, und in und mit ihr der tönende Stoff zum Organismus des künstlerischen Geistes, in welchem er bald als dem Instrument seiner schöpferischen Kraft die reichste Mannigfaltigkeit der Töne in technisch vollendeter Behandlung voll geistiger Anmuth, Lieblichkeit und Herrlichkeit erweckt, und so das weite Gebiet der äußeren Naturlaute vergeistigt nachbildet, und der tieferen Innigkeit des menschlichen Geistes anschmiegt, bald in noch höherer Organisation die Laute durch die gediegene Fülle und Bildsamkeit der menschlichen Stimme verklärt und in Gesang und Lied zur höchsten Geistigkeit des Daseyns und zum freien Bewußtsein seiner Geltung emporhebt; und wie mächtig gerade hier überall die Herrschaft der Idee in die Gesetze der Darstellung eingreife, ergiebt sich nicht blos in der treffenden Bezeichnung der inneren Stimmung durch den Ton und der Durchführung seiner Bewegungen der bestimmten Absicht gemäß, sondern auch in der vielgewandten Einführung und Lösung der Dissonanzen, in welchen die künstlerische Intelligenz, die Regel und Zusammenstimmung mit sich selbst scheinbar verwirrend, doch wieder dieselbe zu ihrer Einheit zurückführt. Aber freilich würde auch dies so wie jede Häufung der Schwierigkeiten stets wieder zu sehr das Kunstgebild dem Gesetz des Schönen entreißen, wenn nicht auch hier das Ideal in höherer Freiheit einspielte, und so wird hier, besonders durch das verklärte Einführen der tragischen Gewalt, welche sogar den herbsten Schmerz ideal zu läutern und zu lösen vermag, jene Urstimmung des Geistes erweckt, in der Idee und Ideal, selbst wieder geeinigt, tief und bedeutungsvoll untergehen und in ursprünglicher Harmonie erliegen; und wenn, jenem Prinzip zu folge, das zeitliche Leben selbst mit allen seinen Harmonien zur weiten Dissonanz wird, welche erst ihre Lösung und Ausgleichung findet in der ewi-

gen Macht des Absoluten, so wird es dies nur, weil wir den Urton nicht treffen, der den Zwiespalt der Klänge bindet und einigt; denn in ihm erst löst sich jede Dissonanz zur Harmonie, und jede Harmonie kehrt wieder zurück zur Einheit ihres Grundes.

2) Besonderung der schönen Künste.

a) Die Künste des Wortes.

Da die Kunst das Schöne vorzüglich in dem Wort, dem Licht und dem Ton als ihren Stoff zu offenbaren vermag, so sondern sich demgemäß auch die einzelnen Künste des Schönen nach diesen drei Hauptbeziehungen der Darstellung in drei Hauptclassen ab, welche man wohl auch metonymisch unter dem Namen der redenden, der bildenden und der tönenden Künste von einander zu trennen pflegt, und von denen jede Klasse wieder in mehrere Arten und in ihnen in bestimmte Unterarten sich aus einander legt, worin sich das Princip des Schönen auf besondere Weise gestaltet und durchsetzt. Am innigsten dem Urspiel zwischen Idee und Ideal verwandt, und es auf die freieste Weise in sich herüberbildend, ist, wie bereits nachgewiesen, die künstlerische Gestaltung des Schönen in dem Wort; und in ihm sind es nun drei besondere Künste des Schönen, welche das Ideal auf eigenthümliche Weise zur bestimmten künstlerischen Gestaltung hindurchbilden; denn jenes Wechselspiel zwischen Idee und Ideal entfaltet sich entweder so, daß die Momente des Ideals vor denen der Idee überwiegend hervortreten und und das Wort danach gestalten; oder so, daß die Momente der Idee als das Ueberwiegende vorherrschen, aber dennoch innig ergriffen und durchdrungen werden von dem Ideal; oder auch drittens so, daß das Wort selbst als ideale Aeußerlichkeit von beiden in seiner lebendigen Bezeichung das Herrschende wird. So entsteht in der ersten Stellung des Ideals die Dichtkunst als Poesie im engeren Sinne des Wortes, in der zweiten die Redekunst, und in der dritten Beziehung desselben die Declamation, als welche sämmtlich in und durch das Wort das Schöne selbst zur Anschauung bringen.

α) Die Dichtkunst.

Bevor wir die Dichtkunst in ihren Entfaltungen weiter beachten, wird es wesentlich, den künstlerischen Geist erst näher zu betrachten, der sich in ihren Werken offenbar macht, um nicht verwandte Erscheinungen zu vermischen oder unklarer zu halten, welche doch in sich selbst einer tieferen Sonderung bedürfen, und doch leicht gleich vom Anfange an ein nicht ungewöhnliches Mißverständniß herbeizuführen geeignet sind. Es ist dies nämlich das Verhältniß des Sehers zu dem Dichter. Sehr oft pflegt der Begriff des Sehers und des Dichters als gleichbedeutend betrachtet zu werden, und doch sind sie keineswegs dasselbe. Schon in der Grundstimmung ihres Geistes sind sie von einander verschieden, ja geradezu einander entgegengesetzt. Der Geist des Sehers ist ursprünglich in sich tief und still gesammelt, aller Vereinzelung seiner Kraft abgewandt, und mit der innigsten Empfänglichkeit auf den Gegenstand hingerichtet, der sich ihm kund geben soll, oder der ihm offenbar wird, so läßt er ihn mehr leidend auf sich einwirken, sich von ihm ergreifen, hinreißen, entrücken; der Geist des Dichters dagegen ist vor allem selbstthätig und aus sich selbst schaffend und Neues gestaltend; den tiefen Eindruck des Gegenstandes, den er schöpferisch ergreift, und in so fern den Urmoment der Empfänglichkeit hat er zwar mit dem Seher gemein, aber seine Begeisterung steigt mit der fortgesetzten Erregung seiner eigenen Thätigkeit; die Begeisterung des Sehers dagegen ist am mächtigsten, je inniger er, seine eigene Thätigkeit aufgebend, sich an den Gegenstand seines Schauens dahin giebt, indem sie ihn sich selbst ganz entrückt, und je mehr er wieder die Macht jener geistigen Aufregung in sich selbst zur eigenthümlichen Aeußerung seiner verarbeitet und umbildet, je mehr entzieht er sich schon wieder jener Urbewegung des Geistes. Daher ist das Wort des Sehers Ausgang aus der Innigkeit und Tiefe seiner Begeisterung, das Wort des Dichters Aufschwung und Fortgang zu höherer Fülle der Begeisterung; darin aber scheinen diese Zustände des Geistes vereinigt, daß das Wort des Sehers, wo es in reger Begeisterung frei

wird, selbst in rhythmischer Fülle und in der Mächtigkeit dichterischer Bewegung hervortritt, und in unermeßlicher Tiefe, wie in unendlicher Fülle, Harmonie, Lieblichkeit und Anmuth des Wortes schöpferisch entfaltet; und doch ist dem nicht so; jener überschwenglichen Innigkeit und Vertiefung in die Herrlichkeit seiner Anschauung entreißt sich der Geist des Sehers nur dadurch, daß er Rhythmus und Harmonie und dichterischen Aufschwung seines eigenen Wesens als rettende Genien seines Daseyns zu Hülfe ruft, um nicht der überschwenglichen Macht jener extatischen Begeisterung zu erliegen, die ihn mit sich fortreißt. So müssen die Urlaute des Ideals und die Momente dichterischer Erregung die geistige Wesenheit des Sehers bewahren, und indem so die Natur des Geistes selbst in idealen Gegensätzen auf und niederspielt, verherrlicht sie hierdurch zugleich auf ihre eigene Weise die Hoheit ihrer Gesichte und die Uroffenbarungen des Absoluten. Aber wie hier das Gesicht endet in den schöpferischen Gestaltungen der Poesie, so beginnt sehr oft auch die dichterische Begeisterung mit extatischen Momenten des Sehers, oder steigt zu ihnen empor, und so berühren sich wohl diese Zustände des Geistes, und vermögen ineinander überzugehen, ja sich selbst in einzelnen Individuen zu durchdringen, aber in ihrer Wesenheit sind sie dennoch streng von einander gesondert. Eben wegen jener Uebergangsverhältnisse aber, die doch zugleich hier statt finden, vermag die Poesie selbst einen neuen Reiz und eine größere Tiefe in ihren innersten Bewegungen zu erlangen, wenn sich dem Zustande des Dichters in seinen Uranschauungen der Zustand des Sehers enger verbindet, und in ihn einspielt; deswegen weil sich dem Zustande des Sehers das innerste Wesen der Dinge in reger Fülle ursprünglicher Entwickelung bis in seine größte Aeußerlichkeit als geistige Urbestimmung des Absoluten und in dem innigsten Zusammenhang mit ihm so wie in der lebendigsten Bewegung aller seiner Momente ausspricht. Daher wird besonders die religiöse Dichtung von diesem Standpunkt aus eine viel erhabenere und tiefsinnigere, weil es dann die unmittelbare Offenbarung des Göttlichen ist, welche darin wal-

tet; ja einzelne Richtungen der Poesie, wie die ethische und didaktische haben nur darin ihre innerste Wurzel. Denn mit Recht kann weder ein blos dichterisch begeistertes Aussprechen sittlicher Motive und Grundgesetze ethischer Willensbestimmungen, noch auch eine genetische Entwickelung von Ideen in dichterisch erregter Form dem Wesen der Dichtkunst genügen, weil es zu wenig als eigenthümliche Fortbewegung des Ideals in die Wirklichkeit dasteht, sondern zu sehr zu der ernsten Betrachtung von Seiten der Wahrheit und Gesetzmäßigkeit der Handlungen und Thatsachen auffordert, als daß es nicht von der freien Lebendigkeit und Bildlichkeit der Dichtung abziehen, oder die logische Consequenz in dem Conflict der freien schöpferischen Thätigkeit des Dichters zu sehr verwirren sollte, und so würde, um dies zu vermeiden, die dichterische Entwickelung der Art nur als Einkleidung und bloße Form dabei bestehen können, also die Dichtkunst hier sich selbst zur bloßen Aeußerlichkeit werden. Wird aber die Entwickelung der Idee so wie die ethische Gesetzmäßigkeit des Daseyns, als Uranschauung des Geistes in ihrer immanenten Lebendigkeit als allgegenwärtiges Walten des Absoluten selbst in seinem Gesetz hehrer Nothwendigkeit ergriffen, und als rege Entwickelung aus ihm hervor unmittelbar in der Individualität der Verhältnisse angeschaut, sey es in dem Gesicht oder in der innersten Ansprache des Geistes, dann wird auch das äußere Wort zur Offenbarung des Weltgeistes, und der Dichter spricht unmittelbar Göttliches und Ewiges aus, in dem, was er lehrt und gebietet. So verkündet er dann Idee und Gesetz in ihrem innersten Leben und Walten unmittelbar, ja er spricht die Urpoesie des Daseyns selbst aus, und diese Uranschauungen des Geistes vermag er dann in eigenthümlicher Lebendigkeit und schöpferischer Beweglichkeit des eigenen Geistes dichterisch frei in mannigfaltiger Beziehung durch Sinnbild und Gleichniß hindurch, und durch das kühnere selbstständige Ergreifen einzelner Momente jener Anschauungen auch in der größten Aeußerlichkeit der Beziehungen lebendig festzuhalten, in seiner eigenen schöpferischen Thätigkeit nur theilnehmend an jenen geistigen Urbewegungen des

Daseyns, und so im eigenen schöpferischen Spiel seines Wesens der absolutschöpferischen Lebendigkeit des Daseyns begegnend. Diesen Standpunkt der Dichtung bieten uns besonders jene Epochen der Völker dar, welche in mythischer oder mystischer Tiefe und Empfänglichkeit den Offenbarungen des Weltgeistes näher stehen, oder wo das Leben Einzelner noch einmal im Gegensatz der Verflachung des Daseyns jenen Urbeziehungen zustrebt und darnach aufsehnt. Daher sind die Urdichter der Völker so oft zugleich Seher, und der tragische Verfall der Völker ruft noch einmal, aber in unwillig bitterer Warnung dahin auf; und so ist es auch besonders in solchen Zeiten, daß das Lehrgedicht und die dichterische Gnome ihre künstlerische Durchbildung empfängt. Aber eben darum, weil es ursprünglich auf mantischer Eingebung beruht, kann es für die Poesie als Kunst nicht zu einer selbstständigen Gattung erhoben werden, sondern spielt nur in die anderen Formen derselben ein, in denen es sich überall durchzusetzen vermag, aber oft nur noch aus jenen früheren Anklängen der Poesie fortlebt, und in eine mehr äußerlich gewordene Wirklichkeit eintritt. Indem nun das Wesen des Dichters in der eigenthümlichen schöpferischen Thätigkeit besteht, mit der er in dem innigsten begeisterten Wechselspiel zwischen Idee und Ideal ihre ideale Durchdringung im Wort ausspricht, und so die Idee zu dem Ideal erhebt, so sind es deshalb sogar bei der überwiegenden Thätigkeit des Ideals die Momente der Idee, welche die verschiedenen Arten der Dichtung bedingen, da ja erst gegenüber den Besonderungen der Idee das Ideal seine Mannigfaltigkeit und eigene Besonderung annimmt und dazu aufgefordert wird, weil es nur so mit der Idee in inniger bildsamer Berührung zu bleiben vermag; denn seinem innern Aufschwung zu dem Absoluten zu folge, würde es vielmehr dieselbe in die Urmomente seines eigenen Wesens aufheben, und, sie den Verwirklichungen entreißend, zu dem hehren Urspiel des Absoluten emportragen, wenn diese nicht in ihrer discreten Bestimmtheit widerstrebte; und so sind es daher gerade die Momente der Idee, welche die Hauptunterschiede der Dichtung bestimmen, da zumal auch das Wort die

Idee noch selbstständiger ausspricht, indem dasselbe zunächst und in seiner Entstehung als ursprünglichster Träger der Idee in die Aeußerlichkeit dasteht, und von ihr herausgebildet wird. Deshalb nun sind es drei Richtungen, welche das Gebiet der Dichtung näher bestimmen, die subjektive, objective und ein concretes Zusammengehen von beiden, und daraus wieder sondern sich die drei Arten der Dichtung ab, welche man unter den Namen der lyrischen, epischen und dramatischen zu bezeichnen pflegt; in der erstern ist so bei allem Gegenspiel zwischen Idee und Ideal dennoch die individuelle Ansicht, Gemüthsstimmung, Bewegung und Empfindung vorwaltend, und so ist die dichterische Eigenthümlichkeit selbst in allen ihren Wechselbeziehungen zwischen dem Ich und Du das Herrschende, von welchem Standpunkt auch die Idee hier das Leben faßt und bewegt; dagegen in der zweiten Art der Dichtung giebt sich die dichterische Eigenthümlichkeit hin, — wenngleich nicht auf, — in die Vielheit und Mannigfaltigkeit des Daseyns, und da es das schöpferische Leben in ihr ist, was die volle Beweglichkeit zwischen Idee und Ideal auch hier frei und lebendig erhält, so ist es der Conflict und die Entfaltung der Thatsachen, und das Gemeinsame der Handlung, welches hier die objective Richtung der Dichtung bedingt; dagegen in der dritten Beziehung vereinigt und durchdringt sich nun beides zu einem dichterischen Ganzen, aber auf umfassende Weise, und so ist es nicht das Hervortreten der dichterischen Individualität und persönlichen Stimmung, welche hier genügt, sondern eine mannigfaltige Begegnung der persönlichen Eigenthümlichkeit, Stimmung, Erregung und Ansicht, welche hier gegeneinander tritt, so wie die allseitige Beweglichkeit der Handlung in ihrem Thun und Leiden, welche das Wechselspiel zwischen Idee und Ideal zur äußeren Erscheinung, und in dem Einklange der That zur Einheit bringt, entweder sich hingebend an die hehre Nothwendigkeit des Absoluten, oder festgehalten und erliegend der Gesetzmäßigkeit der äußeren That, sey es in der Gemessenheit der conventionellen Form und dem Gesetz des Schicklichen, oder der allgemeinen Aeußerlichkeit des Daseyns.

Was nun zunächst die lyrische Poesie anlangt, so ist keineswegs der Begriff so eng zu nehmen, wie er in der hellenischen Dichtung hervortritt, als sey er nothwendig an die Musik gebunden, indem diese Dichtungsart bei den Griechen zunächst von der ihren Vortrag begleitenden Lyra ihre Benennung entlehnt hat; wohl aber ist ihr die Musik ihrem Wesen nach so innig befreundet, daß vielfach ihre besondern Momente dadurch nur noch mehr gesteigert und gehoben werden, theils weil es das Innige und Erhabene ist, welches auch die Musik in subjectiver Erregung der Persönlichkeit so besonders weckt, theils aber auch, weil ihr harmonischer Einklang das zu Subjective der Gemüthsbewegung auf ideale Weise beschwichtigt, und unmittelbar zur hehren Ruhe des Absoluten zurückführt, theils endlich auch, weil die rhythmische Spannung der Töne die rhythmische Bewegung des Wortes nur noch mächtiger emporträgt; was hier nicht, wie leicht in andern Dichtungsarten, zum Nachtheil der klaren Anschaulichkeit der Wortgebilde geschehen kann, da die besondere Verwandtschaft der Musik mit dem Subjectiven der Gemüthsstimmung dem Verständniß der Eigenthümlichkeit nachhilft, und mit ihr zusammentrifft. Eben so ist aber auch das subjective Verhältniß der Idee, welches in der lyrischen Dichtung waltet, keineswegs so eng, daß es sich nur in sich selbst reflectirte, vielmehr ist es eben so wohl die Beziehung von Eigenthümlichkeit zu Eigenthümlichkeit, und insbesondere von Persönlichkeit zu Persönlichkeit, sey es als wirklich gegebene oder als freie Personification, (deren Anwendung gerade dieser Dichtungsart so geläufig ist,) welche hier statt findet; wie es auch jene Beziehung des Subjectiven zu dem Absoluten und zu der objectiven Wirklichkeit des Daseyns ist, welche hier eingreift, aber immer erst von dem Subjectiven aus ihre Aufforderung und Anregung erhält, und es nur trägt und hebt, und in seinen Entwickelungen nur noch freier entbindet. Drei Richtungen sind es hier nun, in welchen die subjective Eigenthümlichkeit auch in dem vollen Einklange mit dem Ideal sich zu entfalten vermag, 1) das Freiwerden der Idee in ihrer Beziehung zum Absoluten; 2) die sich klar werdende

Innigkeit derselben in den Momenten des Daseyns; 3) die rege Aeußerung derselben in den Verwirklichungen des Daseyns; und es tritt das Ideal in allen diesen Richtungen deshalb mit der Idee in die innigste Wechselbeziehung, und durchdringt sich so mit ihr, weil es theils die schöpferisch bewegten Momente der Idee sind, welchen so das rege schöpferische Leben des Ideals begegnet, theils auch ins Besondere, weil die Richtung zum Absoluten, um sich von ihm aus in größerem Umfange und mit größerer Bestimmtheit zu gestalten und auszusprechen, die Urbeziehungen des Ideals zu dem Absoluten selbst freimacht, und das Wechselspiel zwischen Idee und Ideal in seinem innersten Grunde geistiger Minne und Verklärung aufruft. Und so sind es jenen Richtungen der Idee zu folge auch drei Arten der dichterischen Gestaltung, in die sich die lyrische Poesie absondert, nur daß das ideale Freiwerden der Idee in ihren Beziehungen zum Absoluten, eben weil es das Ideal am hehrsten und herrlichsten zu tragen vermag, auch in der erhabensten Fülle dichterischer Begeisterung und von den innersten Tiefen des Geistes hervor als die ursprünglichste Stufe dichterischer Gestaltungen dasteht, wo selbst der Seher sich noch so innig mit dem Dichter berührt, daß gerade hier sich auch die Namen von beiden als gleichbedeutend am meisten einen. Die lyrische Dichtungsart, die daraus hervorgeht, ist die Ode. Preis und Bewunderung einer großen Persönlichkeit, in welcher sich die tiefe Bedeutung der Idee und die Macht des Absoluten verherrlicht, und kühner, ernster Aufschwung einer tieferen Ansicht des Lebens über die gemeine Wirklichkeit des Daseyns, dies sind die Hauptmomente, in welchen sich hier die subjective Richtung des dichterischen Geistes ausspricht, die ihn zur höchsten Glut der Begeisterung entzündet, ja die ihn auf Augenblicke selbst außer sich zu setzen und mit sich fortzureißen vermag; dabei ist das Spiel zwischen Idee und Ideal selbst so rege und energisch, daß eine Fülle von Ideen diese Dichtung durchdringt, aber noch in solcher Gedrungenheit und schöpferischen Beweglichkeit ihres Wesens, daß sie wie kühne, unermeßliche Gewalten blitzschnell in das Daseyn der Dichtung aufleuchten und es durchschauern,

aber eben durch das eigene Ungestüm eine die andere wieder verdrängen, und daß die Bewegung des Ideals sie selbst der eigenen folgerechten Entwickelung entreißt, sich besonders der Fülle und Tiefe der Ideen erfreuend, weil sie so dem Absoluten selbst noch näher stehen; und so wird auf gleiche Weise die Thatsache behandelt, ein Ereigniß und eine Situation des Daseyns drängt die andere, eben weil es nicht die Thatsache selbst und der Bestand der äußeren Wirklichkeit ist, welches dadurch ausgesprochen werden soll, sondern weil es das Allwaltende der Ideen ist, welche darin angeschaut, zu welchen der Geist selbst emporgehoben werden soll. So spricht sich besonders die Lyrik des Pindar in seinen Siegeshymnen aus, welcher auf dem höchsten Gipfel dieser Dichtungsweise noch unerreicht dasteht, eine kühne Idee und eine mythische Thatsache drängt die andere in ungestümer, unermeßlicher Bewegung vorwärts. Aber wenngleich so die Mannigfaltigkeit der Idee es ist, welche durch die Ode hindurch geht, so ist demungeachtet immer eine Grundidee, welche, wenngleich in subjectiver Richtung ergriffen, die Ode durchdringt, und mit sich selbst in Einklang bringt. So ist es in den Oden des Pindar die Idee des Ruhmes, welche sie alle durchzieht, aber in tausend Brechungen des Lichtes ausstrahlend, und an eine bestimmte Persönlichkeit und an ein bestimmtes Ereigniß des Sieges, oder auch zugleich eine besondere Beziehung des Ortes oder der Vorfahren eng angeknüpft, als individuelle Verherrlichung eines bestimmten Siegers; und nicht blos die dichterische Persönlichkeit spricht sich darin aus, sondern in dem Begegnen der Strophe und Gegenstrophe, und in ihrer Abgeschlossenheit in der Epode entfaltet sich zugleich ein freier Cyclus von dem Siege begeisterter Persönlichkeiten, welche in Einklange und kühnem Gleichmaaß gegeneinander spielen, und in dem Eingreifen der musikalischen Harmonie und rhythmischen Bewegung der Chöre ihre absolute Hebung und Beschwichtigung finden. In jener kühnen und erhabenen Wechselbeziehung zwischen Idee und Ideal ist es auch gegründet, warum die Ode eine so unermeßliche Fülle von rhythmischen Wendungen in reicher metrischer Mannigfaltig-

keit in sich aufnimmt; denn da hier die Poesie an dem Urquell des Rhythmus, nämlich der absoluten Bewegung des Ideals ihre schöpferische Kraft entfaltet, so ist es auch die größte Freiheit, mit der das Ideal seine Bewegungen zu vollziehen vermag, und so sucht der ungestüme Aufschwung des wollenden Princips in dem Ideal gerade in dem lebendigen Wechselspiel der Rhythmen gegeneinander sein eigenes ideales Gleichmaaß wieder auf, den Rhythmus seines eigenen Wesens. Auch hier ist die Lyrik des Pindar die reichste und herrlichste, welche die Kunst je zur Vollendung brachte, eben weil die Bewegung des idealen Willens in ihm so kühn und siegsfreudig, ja trunken von der Gewalt seines ungestümen Aufschwunges in der idealen schöpferischen That daher rauscht. Diese rythmische Gewalt athmet auch bei den Hellenen der Päan und die Dithyrambe, jene zum Preis des Apoll, diese des Dionysos gesungen; eben weil die Gottheiten, denen sie huldigen, und deren Lob sie besingen, selbst so sehr zu der überschwenglichen Fülle der Begeisterung hinreißen, daß sie wie heiliger Wahnsinn das Gemüth des Dichters sich selbst entrücken, und als ein gegenwärtiges Einspielen des göttlichen Ideals der Begeisterung dastehen; nur daß dort die Begeisterung aufgeht als die heitere, hehre Klarheit des Ideals, und so über dem Leben und durch das Leben waltet, hier als die entfesselte Glut ungestümen Wollens das Leben entzündet, ja selbst in ihm aufrast. Dagegen wo es das mythische Lob der göttlichen Majestät, Weisheit, Herrschaft und Eigenthümlichkeit göttlichen Waltens gilt, wird jenes Ungestüm der Begeisterung und der Rhythmen gezügelt, und in gleichmäßigerem Fortschreiten nähert sich der Aufschwung der Ode mehr den objectiven Formen der Darstellung, und spielt so in dem epischen Hymnus der Griechen in diese Richtung über, ohne jedoch den subjectiven Standpunkt der Lyrik je aufzugeben. Auch die Oden des Horaz, obgleich nicht selten mehr ein Spiel der Reflexion mit dem Ideal nachweisend, und so in ein anderes Gebiet der Lyrik übergreifend, streben doch immer wieder zu jener geistigen Vertiefung der Idee zurück, und wieviel auch in seine Oden moderne römische Flachheit eingreift, er ehrt

immer wieder den griechischen Geist als das echte Muster der Ode, und giebt ihn in vielseitiger Anwendung wieder, und als das Ideal aller Lyrik steht auch ihm Pindar unerreichbar da. Die Ode der Neuern, dem Muster der griechischen nachgebildet, und namentlich die unseres Klopstock und Stolberg versenkt sich umgekehrt wieder eher zu tief in die Idee, und wird dadurch nicht selten mehr philosophische Speculation, und dabei auch wohl, nach dem Standpunkt, philosophischer Durchbildung, philosophirende Abstraction in der Hülle dichterischer Bewegung des Ideals, aber sie sieht auch eben so oft in antiker Klarheit und Lebendigkeit der Idee und der Benutzung der Thatsachen da, worin mit schöpferischer Freiheit und Kühnheit das Ideal auf und niedersteigt, indem sich die dichterische Begeisterung zu dem Urspiel des Ideals und der Idee selbst hehr und herrlich emporschwingt, ja sie übertrifft sie sogar in der mystischen Vertiefung des Geistes, aus welcher dann die Klarheit der Anschauung und Gestaltung der dichterischen Bilder mit erhabener Gewalt hervorbricht; nur hat sie, durch den Accent der Sprache an ein anderes Gesetz der Messung der Strophen gebunden, und so der rednerischen Rhythmik sich anschließend, zwar einen großen Nachdruck der rhythmischen Bewegungen in sich, aber dadurch auch größere Schwierigkeit, in ihnen die concrete Gestalt der antiken Metrik auszuprägen, und mit Leichtigkeit zu behandeln. Ganz eigenthümlich ist aber der neueren Lyrik auf dem Gebiete der Ode das Sonett, in welchem sie in mehrfacher Hinsicht der der alten gerade entgegengesetzt ist. Denn einmal ist es in sich selbst in so strenger Strophen-Vertheilung abgeschlossen, daß es sich in einer Doppelstrophe und Gegenstrophe abmißt, ohne sich je zu wiederholen, außer in einem Kranz von Sonetten, in denen aber jedes Sonett für sich ein selbstständiges Ganze ausmacht, sodann waltet in seiner Gebundenheit an den Reim und an den Wohllaut der Vokalisation das musikalisch-mystische Princip der Wortbewegung so sehr vor, daß es leicht die rege Lebendigkeit der Idee zur süßen Rührung des Gefühls umstimmt; allein gerade jene Bündigkeit des Sonetts, die eine größere Gedrängtheit der Gedanken bedingt,

wenn sie nicht hohl und nichtig werden soll, jene vielfach verschlungene Identität der Reime, in denen es wieder gerade das musikalische Element des Wortes zur Beruhigung bringt, lassen die Idee wieder in höherer Freiheit walten, und wenn es gleich vorherrschend die Empfindungen der Liebe ausathmet, so läßt doch dasjenige Sonett stets unbefriedigt, welches nur seufzt und klagt und rührt; vielmehr ist es die ideale Liebe und noch dazu in ihrer idealsten Gestalt, welcher das Sonett zusteht, und wo es eben um der idealen Vertiefung willen auch mit der Idee in freieste Wechselbeziehung tritt, und jene Rührung wird gerade durch solche Fassung geläutert und über sich selbst erhoben. Wo die Bewegung nicht kühner Aufschwung des Gemüthes zu der Erhabenheit der Idee wird, und nicht der Reiz des Augenblickes von ihr durchleuchtet dasteht, da verliert es seine tiefe wesenhafte Bedeutung, wie sie uns besonders Petrarka kund giebt, und wird in der That, wie man es als sein eigenes Zerrbild nicht selten genannt hat, ein wahres Klingklingel-Gedicht verweichlichter Ziererei einer geckenhaften Natur. Gleichfalls ist die allegorisirende Form der Ode erst in der neueren Lyrik umfassender durchgebildet, denn da ihr das religiös-mythische Element der antiken Dichtung in seiner tieferen Bedeutung zu fern steht, indem daselbst die Idee überall zur vollen Verwirklichung ihrer selbst hindrängt, so tritt hier die unmittelbar selbst geschaffene Versinnbildlichung der Idee besonders dann in weiterer Entfaltung an die Stelle mythischer Ueberlieferung, wo es gilt, das Gnomisch-Didaktische der Idee zur vollen Gestaltung zu bringen, und dem subjectiven Standpunkt der Lyrik zu Folge ist es namentlich die allegorisirende Personification, in der sich der Tiefsinn und das Bedeutungsvolle der Idee in reger Bildlichkeit ausspricht; es wird hierbei das Einspielen der erzählenden Darstellung der Ode zu einer dichterisch vorgebildeten Induction der Idee, während in jener mythischen Form der Darstellung die Mythe selbst mehr als Deduction derselben dasteht; weil sich in ihr nur auf solche Weise die schöpferische Macht der Idee am freiesten ausprägt, und so auch dem Ideale sich am befreundetsten zuneigt.

Die zweite Art lyrischer Gestaltung der Dichtkunst ist diejenige, wo die Idee in ihrer subjectiven Stellung sich nach ihrer Innigkeit klar wird in den Momenten des Daseyns; da diese Bewegung der Idee die rege lebendige Anschauung des Daseyns voraussetzt, und in mannigfacher Wechselbeziehung mit diesem zur dichterischen Mächtigkeit sich erhebt, so scheint es, als ob auch die Idee hier nur daran gebunden sey, diese Anschauung in ihrer ganzen Lebendigkeit zu ergreifen, um auch sich nach ihrer ganzen Innigkeit aufzuregen, und in ihr sich selbst inniger wieder zu finden. Doch dies ist keineswegs der Fall, oder würde doch wesentlich den Standpunkt der Idee hier umändern und vielmehr zu einer rein objectiven Betrachtung und Gestaltung der Anschauung hinführen, wenn nicht eine Vermittelung in dem so erregten Geiste selbst stattfände, welche die ganze Eigenthümlichkeit des Subjectiven bewahrt, indem es der Idee die Möglichkeit bietet, sich durch Vervielfältigung subjectiver Momente und Beziehungen innerhalb der Anschauung theils über diese zu erheben, und sich selbst auch hier in ihrer Innerlichkeit zu bewahren, theils auch die Momente der Anschauung mit sich auf eigenthümlich innige Weise zu vereinen, und sie so in sich selbst zu vergeistigen. Diese Vermittelung ist aber gegeben durch die Zustände des Gemüths, welche hier in reger Lebendigkeit die Idee wie die Anschauung in sich aufnehmen, und aus denen die Idee zu größerer Innigkeit aufsteigt, sie selbst in ihre Vergeistigung mit sich zieht, und so sich einigt und geistig verklärt. So ist es die zarte Sehnsucht, wie die Glut eines ungestümen Verlangens, die schalkhafte Laune des Naiven, wie die kecke, in sich gereitzte Stimmung des Humor, Schmerz und Freude, Lust und Rührung, Liebe und Abscheu, welche hier gegen einander dringen und die Idee bewegen, aber auch immer wieder zurückgeführt werden in die Einheit und Innigkeit der Idee; und so geleiten diese Stimmungen des Gemüthes hier überall die Idee, indem es sie selbst erst wach ruft, bis zu dem Höchsten und Herrlichsten, zu welchem sich die Idee selbst emporschwingt, eben weil sie nur so sich in größter Innigkeit klar wird; aber je höher sie selbst auf-

steigt, oder auch je mehr sie sich in die Tiefen des Daseyns versenkt, je geistiger wird zugleich, und je inniger jener Anklang der Stimmung und jener Antheil des Gemüthes in den Bewegungen der Idee, bis mit ihr jede Stimmung der Seele in geheimer Tiefe des Geistes ausruht und untergeht. Daher bezeichnen auch alle diejenigen Stimmungen des Gemüthes, welche sich am tiefsten dem geheimen, stillen Wehen des Geistes zuneigen, wie die Minne, die Andacht, ja selbst der Hochsinn des Helden denjenigen Standpunkt des Gemüthes, welcher für die größte Innigkeit der Idee am geeignetsten ist. — Aber in alle diese Zustände tritt nun ebenfalls das Ideal ein, und giebt ihnen dadurch eine höhere Verklärung, Freiheit und Innigkeit selbst ihrer Urbeziehungen, und so entfaltet sich mithin auch hier im Gegensatz jener Innigkeit der Idee die Lieblichkeit und Herrlichkeit der Ideals, welche nun in diese eingeht, und in reichem, minnigen Wechselspiel mit der Idee die Innigkeit derselben nur noch lieblicher gestaltet, und sie in freien schöpferischen Formen dichterischer Lust und Begeisterung ausprägt. So entsteht auf diesem Standpuncte dichterischer Bewegung das Lied, welches die Innigigkeit der Idee in dem ganzen Kreise der Gemüthlichkeit und besonders eines bewegteren Gemüthes auf ideale Weise in schöpferischer Begeisterung ausspricht. Man hat dem Liede die Empfindung als characteristisches Merkmal beigelegt, allein dieser Standpunct ist keineswegs für die Classification der Poesie genügend; denn nicht zu gedenken, daß in das Lied eben so mächtig Zustände der Begehrung wie der Empfindung eingreifen und dasselbe schöpferisch erregen, so entfremdet eine solche Bestimmung zu sehr dem wesentlichen Merkmal der Poesie, daß sie eine freie Kunst des Wortes ist, welches bei aller Begeisterung, die darin aufleuchtet, doch nie der Totalität der Idee zu entbehren vermag, wenn es nicht durch Dunkelheit und Unverständniß ein in sich nichtiges werden soll; in so fern kann hier selbst die Empfindung nur dem Standpunkte der Idee dienen und muß zu ihr aufgehoben werden, und selbst ihre ideale Verklärung deutet nur darauf hin, daß ein tieferes Wechselspiel

in ihr walte, nämlich das der in sich frei werdenden Idee gegenüber den Bewegungen des Ideals. Es ist bei dem Lied in seinen Gestaltungen ein wesentlicher Unterschied der antiken Poesie und der Dichtungsweise der späteren Zeit, bei dem mythischen Character der Dichtungsweise der Alten tritt auch im Lied besonders die plastische Seite der Anschauung hervor, und es erscheint mehr herausgearbeitet in die Sphäre der That und Erscheinung als in die des Gemüths; lebendige Situation, ja nicht selten Verarbeitung der Mythe selbst in den reizenden Genuß der Gegenwart und die heitere Lebensansicht des Augenblicks, so sucht es die Innigkeit der Idee eben an dem Reize des Augenblicks zu wecken, und verliert sich von diesem Genuß der Gegenwart aus fast nur trübsinnig in die Vergangenheit und Zukunft des Lebens. Dieses Gepräge tragen die kleinen anakreontischen Dichtungen an sich, die wir von den Alten von verschiedenem Werth und aus verschiedener Zeit überkommen haben, und eben so die Reste der Skolien oder Tischlieder, welche uns die Analecten der kleineren griechischen Dichtungen darbieten. Nur eine Gestalt der Dichtungen dieser Art bei den Alten bewegt die Idee mächtiger fort auf dem Standpuncte des Gemüthes, nämlich die Elegie, aber auch sie ist in Form und Character dem antiken Standpunkt der Poesie durchaus eigenthümlich; denn während sie als klagendes Lied nur dem Schmerz und von Trübsinn gebeugter Sehnsucht huldigt, ist es keineswegs ein sanfter Schmerz und ein blos inniges Weh, welches darin waltet, vielmehr ist es eine schmerzliche, leidenschaftliche Zerrissenheit des Gemüthes, die sich darin kund giebt, und einen mächtigen Zwiespalt zwischen Empfindung und Verlangen heraufführt, der sich dem Wesen nach löst, durch den Gegensatz der Ansicht, und die Hebung desselben durch die Macht der Idee und der Nothwendigkeit des Daseyns, so wie der rhythmisch metrischen Form nach, durch das elegische Distichon, indem durch den ungestümen Aufschwung des heroischen Verses zuerst die Leidenschaftlichkeit das Schmerzes zur kühnen Thatsache gestaltet dasteht, sodann in der kürzeren in sich wiederholten Begegnung der pentame-

trischen Gegenreihe und in dem Anschmiegen derselben an den verwandten Rhythmus des heroischen Verses jener ungestüme Aufschwung wieder gezügelt und in diesem Gegensatze gebunden erscheint. Häufig geschieht es auch, daß Distichon gegen Distichon, die volle Beruhigung des Aufschwunges darbietet, und so im Doppeldistichon eine gesteigerte Hebung und Senkung in wiederholtem Aufschlag der Wechselbeziehungen sich gegen einander bricht. So kommt es auch nicht selten vor, daß statt des heroischen Characters des Hexameters im einfachen Distichon die didactisch betrachtende Weise desselben eintritt; aber dann faßt sich mit desto größerer Innigkeit der Gedankengang des Pentameter in sich selbst zusammen, und während so der Hexameter auch hier extensiv sich gestaltet, wird der Pentameter desto mehr intensiv in sich selbst gehalten. Durch dieses Hinüberstreben der Idee auf das Gebiet der Betrachtung, so wie durch jenen kühnen Aufschwung leidenschaftlicher Erregungen, welche die Bewegungen der Idee vielmehr dem Standpunkte des Absoluten nähern, ist die Elegie der Alten dem Character der Ode noch so nahe verwandt, daß sie, wie überhaupt alles, was wir als Lied bei den Alten aufstellen, wegen ähnlicher Hinneigung als Odarion dasteht, und selbst bei dem elegischen Versmaaß liegt der freie rhythmische Schwung der Ode so nahe, daß die eine Hälfte des Pentameter, also die Wiederholung in sich selbst, weggenommen, sogleich der Bau der archilochischen Strophe die volle Freiheit einer höheren rhythmischen Periode ausspricht. Die größte Innigkeit der Idee prägt sich dagegen in dem Lied überall da erst aus, wo das mystische Princip mächtiger in das Leben der Völker eingreift, und die Gemüthlichkeit derselben in sich selbst vertieft und intensiver vermittelt; und so ist es besonders die romanisch-germanische Volksentwickelung, und ganz besonders wieder durch das Princip des Christenthums vergeistigt und veredelt, welche die Innigkeit der Idee in tausendfacher Beziehung ausspricht, ohne daß sie doch gerade unmittelbar von christlichen Dingen selbst zu handeln brauchte. Hier ist das Wesen des Liedes innige Hingebung an den Glauben, die Liebe, die Sehnsucht

nach etwas überschwenglich Hehren oder auch lieblich Reizenden, in denen sich die Idee als in lieber Heimath bald ernster bald heiterer vermittelt, und noch inniger auf sich zurückbezieht, denn auch der Schmerz, wie die Freude, findet hier erst eine tiefere geistige Fassung; und während das Ideal einerseits in der Empfindung das Seelenvolle weckt, eint es in dem Verlangen das Phantastische des Wunsches mit der Zärtlichkeit der Sehnsucht, und steigert so in diesen Bewegungen die Innigkeit der Idee zur verklärten Beschaulichkeit in dem Kreise ihrer Gebilde; denn gerade auch dadurch setzt sich hier das Lied jenen antiken Gestaltungen desselben entgegen, daß jene mehr den Character des Intuitiven (Anschaulichen), diese des Contemplativen (Beschaulichen) an sich tragen. So spricht sich diese Beschaulichkeit der Idee nicht blos aus in dem geistlichen Lied und dem Liede der Minne, sondern sogar jener kühne Aufschwung des kriegerischen Liedes und ihm verwandter Dichtungen ist selbst bei aller Lebenslust, die der Contrast in ihm hinstellt, und bei dem ungestümen Aufwallen des Muthes zur That, doch immer hingegeben an jenen Reiz der Beschaulichkeit und an jene schwärmerisch mystische Vertiefung der Idee in sich selber. Zu dieser größeren Innigkeit des Liedes trägt sodann auch die eigenthümliche Form seiner Wortfügung bei, denn zu dem Rhythmischen und Metrischgebundenen seiner Bewegung im Wort kömmt noch hinzu das Assonanz- und Consonanzreiche desselben, welches sich nicht blos in den Endreimen als Wiederholung gleichklingender Schlußsylben ausdrückt, sondern auch in der Alliteration, welche in den Strophen selbst waltet, und eben so wohl den wiederholten Anklang desselben Vocals wie desselben Consonanten liebt, nur daß auch hier in der Assonanz der Vocale durch das Musikalische des Anklangs noch mehr Innigkeit ja Weichheit der Wortbewegung eingreift, während die Alliteration der Consonanten mehr in der Bindung extensiver Kraft durch die Identität ihrer selbst Wort und Idee zusammenschließt. Wenn gleich aber so in der Assonanz das musikalische Element der Sprache auch der Form nach das Lied und mit ihm die Idee noch mehr in sich verinnigt, so folgt doch

keineswegs, daß überhaupt die Musik ein nothwendiger Bestandtheil des Liedes sei, so nämlich, daß es zugleich, wie dies gewöhnlich beim Volkslied der Fall ist, durchaus gesungen werden müßte, um wirklich erst zum Liede zu werden, indem es eben so wie die Ode durchaus ohne das Eingreifen der Musik sich selbstständig seinem Begriffe nach abschließt, und andererseits Richtungen von beiden Arten vorhanden sind, wie Sonett und Elegie, welche durch den Gesang sogar in ihrer Selbstständigkeit gefährdet werden würden, weil sie in sich selbst mit so fester rhythmisch-metrischer Nothwendigkeit ihrer Wortbewegung dastehen, daß dieselbe dadurch nur schwankend und unklar gemacht werden würde; überhaupt findet aber auch bei der Anwendung des musikalischen Princips auf Ode und Lied ein Gegensatz statt, der aus ihrem Wesen selbst hervorgeht, indem der Ode die harmonisch-recitativische Tragung des Wortes durch die Musik allein zusagt, während bei dem Lied die Melodie und Stimmführung die Hauptsache ist; denn so wird im ersteren Falle die freie ideale Besonnenheit und Vertiefung der Idee nur erhalten durch das Ausweichen der Melodie, indem die Idee sonst zur Manier wird, während die eigenthümliche Bewegung der Melodie dagegen in und mit dem Liede die Idee und das Ideal nur noch lieblicher und inniger zusammenschließt, indem sie so die Idee, Urtöne der innern Stimmung aussprechend, in noch größerer Tiefe und Innigkeit heimruft. Die Innigkeit des Liedes, im Gegensatz der antiken Dichtungen der Art, trägt jedoch gleichfalls noch einen Gegensatz selbst in sich, welcher durch die Richtungen des Romantischen und Modernen in der Poesie bestimmt wird, und in dieser Entgegensetzung hat gerade das romantische Princip die innigsten Lieder gestaltet, weil es so tief und ideal in der mystischen Stimmung des Geistes begründet ist; dagegen das moderne Lied ist nicht selten zu sehr reflectirend, und, indem es die mystische Tiefe aus wesentlichem Mangel derselben in der Kenntniß- und zu Hülfenahme davon entweder vernüchtert oder in ein Ueberschwengliches der Rührung zerfließen läßt, bald zu naiv, bald zu sentimental, und dadurch zu sehr künstelnd, ja selbst oft zu

sehr Kunst; daher ist es auch nur wenigen Liedern der modernen Zeit gelungen, Volkslieder zu werden, und auch dies nicht selten mehr durch die Singbarkeit ihrer musikalischen Weise, welche so sehr den Eingang des Liedes bei dem Volke erleichtert, als durch die tiefere Innigkeit das Gemüth ergreifender Momente desselben. Mit besonderer Innigkeit tritt auch in dem Gebiet der romantischen Dichtung das Lied in erzählender Weise auf, und es ist hier die Romanze, welche dieses Gepräge an sich trägt. Der Standpunct der Erzählung, von welchem aus das Lied das Geschehene entfaltet, besteht überhaupt in dem lebendigen Ergreifen einer Begebenheit, angeschaut nach den subjectiven Momenten der Innigkeit, welche die Idee selbst mit sich führt, und in denen sie sich entfaltet; es ist ein innig bewegtes Werden, Fortgehen und endliches Lösen der Handlungsreihe, welches sich darin ausspricht, als eine stete Fortentwickelung der Begebenheit und insbesondere des Thuns und Leidens derer, die da handeln, und durch welche die Darstellung derselben bedingt wird, weil nur so der ganze Kreis subjectiver Stimmungen und mit ihnen die ganze Beschaulichkeit der Idee frei werden kann, ohne sich selbst aufzugeben und in der Begebenheit zu verlieren; so wird in einem größeren Cyclus von dergleichen Dichtungen über das Thun und Leiden einer bestimmten Persönlichkeit die dichterische Darstellung fast biographisch, wenn sich nicht hier die Dichtung selbst, abgesehen von ihrem poetischen Flug, der hier immer die Wirklichkeit überbietet, schon dadurch unterschiede, daß sie nur interessante und bedeutende Ereignisse und Thaten eines solchen Lebens auffaßte, und den Zusammenhang derselben ohne alle äußere Bindung nur sprungweise im Worte ausdrückte. Dieses Gepräge tragen insbesondere klar und dem Character des Romantischen getreu diejenigen Dichtungen an sich, welche den Heldenruhm des Cid in einem großen Cyclus von Romanzen durch sein ganzes ritterliches Leben hindurch begleiten. Dasselbe scheint aber auch ursprünglich von den Dichtungen des Ossian zu gelten, die durchaus den Character des Lyrischen an sich tragen. Schon die metrische Form derselben, welche in der gä-

lischen Ursprache nach Ahlwardt, in seiner Uebertragung derselben aus dem Gälischen, eine große Mannigfaltigkeit rhythmisch-metrischer Gliederung des Verses nachweist, spricht dafür; denn namentlich ist es der dactylisch-catalectische Trimeter, welcher in der mannigfaltigsten Anwendung bald mit einer, bald mit zwei Sylben, desgleichen mit und ohne Basis der verschiedensten Art daselbst hervortritt, und nach Ahlwardt das Grundmaß des ossianischen Versbaues bildet; und sein Verhältniß wird noch mannigfaltiger dadurch, daß er wieder vielfach mit andern Versarten, wie z. B. mit jambischen catalectischen und acatalectischen Perioden, gemischt wird, und daß überdem selbst die größeren Strophen durch kleinere catalectische Versreihen bei der Steigerung der dichterischen Lebendigkeit des Wortes unterbrochen werden; und so viel Abweichendes dabei auch statt findet, so erinnert doch sogar dieser vielfach gewandte Gebrauch der metrischen Periode an den Versbau des Pindar, und weist auf den Flug der Ode hin, wofern nicht der innere Begriff derselben der Dichtung des Ossian zu fern stände, da zwar sein Geist den Aufblick des Sehers kund giebt, und so sich in den Urformen der Lyrik verliert, aber die Mächtigkeit der That ihn von dem begeisterten Tragen der Idee, in ihrem Aufschwunge zu dem Absoluten, vielmehr in die Wirklichkeit des Lebens und in die Erinnerung der Herrlichkeit, die es bietet, hinführt; denn das Dasein jenseit desselben ist ihm nur noch Schatten oder Meteor, und nur in großen Ursagen, welche auf die Lehren der Druiden deuten, blitzt zuweilen ein tieferes Eingehen der Idee in die Urmomente des Absoluten auf, aber nicht die Weihe und Hoheit des Göttlichen verklärt den ernsten Kreis dieser Sagen; lyrisch ist weiter diese stetige Fortentwickelung der Thatenreihe seiner Helden selbst und dabei dem Liede gemäß auch in so fern, als zugleich die Innigkeit der Idee auf höchst ideale Weise in dem Zauberglanze des Ruhmes und in einer unendlich süßen Zärtlichkeit und Weichheit der Liebe, wie in den tiefen Bewegungen einer fast schwärmerischen Schwermuth bei dem Verlust solcher Herrlichkeit aufleuchtet; dazu kömmt, daß die Gesänge der Barden gewöhnlich beim

Feste der Muschel ertönten, also nur in kürzeren Abschnitten vorschreiten konnten, und es hatten die Barden nicht einmal nöthig, den ganzen Umfang der Thaten in ihrem Liede zu bewahren, da ihnen zur Seite Erzähler (Sennachai) sich befanden, welche die ausführliche Schilderung und Ergänzung des Gesanges und der alten Sagen überlieferten, wie dies selbst noch später der Fall war. Daher konnte Ossian ursprünglich wohl schwerlich versucht seyn, die Ueberlieferung mit dem Gesange in engeren Zusammenhang zu bringen. Fügte er später selbst, als er im hohen Alter allein und der Anschauung der Gegenwart entbehrend unter den Söhnen einer schwächeren Zeit dastand, jene Cyclen seiner Lieder in engerer Verknüpfung an einander, oder geschah es durch Andere nach ihm, — beides mag wohl statt gefunden haben, wie einzelne Stellen seiner Lieder anzudeuten scheinen, — das lyrische Element bleibt auch in ihrer gegenwärtigen Fassung das überwiegende, und kaum kann man sie lyrisch-epische Dichtungen nennen, da das Objective der That so wenig dichterisch freie Mannigfaltigkeit der Begebenheit darbietet, daß sie, von hier aus betrachtet, nur zu leicht als einförmig erscheinen, während die subjective Richtung der That eine reiche Fülle dichterischer Herrlichkeit offenbar macht. Wie so jene alten caledonischen Thaten der Vorzeit, ursprünglich im Liede des Barden angeschaut, in reger Ueberlieferung immer fortlebten, und so selbst als eine Art des Volksliedes noch lange bestanden, so hat umgekehrt die Ballade des germanischen Nordens, von der Volkssage ausgehend und sie in lyrischer Form des Liedes dichterisch gestaltend, diesem ganzen Sagenkreis dichterischer Verherrlichung der Volkssage durch das Lied ihren Namen gegeben; und wenn so die Ballade gleichfalls die Innigkeit der Idee auf ideale Weise im persönlicher Ereigniß durch That und Leiden hindurch ausspricht, so hat dennoch auch die moderne Ballade hier eine größere Beimischung der Reflexion, indem sie nicht selten bei den dramatischen Momenten der Schilderung mit Wohlgefallen verweilt, und die Situation, so wie das Zwiegespräch,

sey es mit sich oder mit andern, in großer Ausführlichkeit zu behandeln pflegt.

Die dritte Art lyrischer Dichtung endlich ist diejenige, wo sich die Idee in den Verwirklichungen des Daseyns in reger Aeußerung kund giebt. Hier sind es namentlich die Momente der Reflexion, in welchen die Idee ihre Beziehungen zur Wirklichkeit entfaltet; sey es, daß sie das Daseyn als ein gegebenes ergreift, und es so in den Zeitentwickelungen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in das Wechselspiel ideeller Verknüpfung seiner Erscheinungen zusammenfaßt, und auf solche Weise mit sich selbst vermittelt; oder auch, daß sie dasselbe nur voraussetzt, um davon aus wiederum in solches hinein die eigene Ansicht durchzubilden oder auch dieselbe darin zur Allgemeinheit zu erheben. Es wird aber dieses Hervortreten der Reflexion dadurch zu der Freiheit des Ideals und so mit zu der dichterischen Bewegung des Daseyns hindurchgebildet, daß besonders diejenige Richtung der Lebensansicht in ihr aufgeht, in welcher einerseits Witz, Humor und geistreiche Ironie das Leben ergreifen, weil in ihnen Verstand und Gemüth zugleich auf ideale Weise gegen einander aufzusprudeln vermögen, und so das Spiel der Reflexion sich unendlich zu steigern im Stande ist; — andererseits aber ein tiefer ethischer Ernst die Macht des Gedanken in sich erstarken läßt, damit die Reflexion nicht allzu beweglich nur die Oberfläche des Daseyns berühre, und an dem Guten auch das Schöne sich läutere, und in der höheren Regung des Wollens zu sich selbst wieder emporsteige. Uebrigens vermag auch von Seiten der Phantasie sich ein neuer eigenthümlicher Reiz über das Gebiet der dichterischen Reflexion zu verbreiten und ihre ideale Regsamkeit zu steigern; indem die Lebendigkeit in Ergreifung und Darstellung der Situation, welche die Reflexion mit sich vermittelt, dadurch gar sehr gefördert wird; während umgekehrt auch hier jener ethische Ernst in der Ansicht des Daseyns das Sinn- und Bedeutungsvolle sogar bis zum Symbolischen anregt, und so in den Vertiefungen der Reflexion und ihrem Hinüberblicken zu der Tiefe und Innerlichkeit der Idee auch das Wechselspiel

des Ideals zur freien Wechselbeziehung mit der Idee an und für sich selbst aufsteigt. Aus diesen Momenten der dichterischen Reflexion gehen nun auch bestimmte Arten lyrischer Dichtung hervor, unter denen das Epigramm am umfassendsten den Character dieser Art von Dichtungen ausdrückt. Man hat das Epigramm bald mit dem Namen Sinngedicht, bald auch mit dem Namen Spottgedicht bezeichnet; beides sind aber nur verschiedene Richtungen, in welche das Epigramm ausläuft, und in welchen sich zugleich das antike Epigramm dem modernen scharf entgegensetzt; indem bei den Alten das Epigramm vorherrschend der ernsten Betrachtung des Lebens angehört, und in dem Versbau seiner Doppelstrophe rhythmisch und metrisch sogar der antiken Elegie sich anschließt, während das neuere lange Zeit nur dem Scherz geweiht, und mit seinem Stachel der Ironie am Schluß des Ganzen zur scharfen Verwundung sogar der Persönlichkeit bestimmt war, bis namentlich die geistreichen Untersuchungen von Herder über das antike Epigramm auch hier wieder den modernen Geist durch den antiken eines Würdigern belehrten, und so auch dem epigrammatischen Ernst des Gedanken eine tiefere Weihe zurückkam. Denn was soll jener fade persönliche Witz von der Oberfläche des Gedanken geschöpft, und noch wohlgefällig durch das Spiel der Reflexion in sich selbst hin und her getragen, auf dem Gebiete der Kunst und des Ideals; — Weisheit, Stärke und Schönheit haben jene Stichworte des Witzes gleich nüchtern gefunden, und die dichterische Begeisterung echter Weihe des Künstlers wendet sich mit gerechtem Zürnen von diesen Aftergebilden eines in geschmacklose Kleinlichkeiten versunkenen Geistes. Nach dem Sinne der Alten diente das Epigramm zunächst, wie sein Name bezeichnet, zur dichterischen Inschrift, aber nach seinem weiteren Gebrauch überhaupt zur sinnigen Betrachtung irgend einer in ihrer Individualität sinnvoll hervortretenden Erscheinung des Lebens; und so war es bald der Anblick eines Gemäldes oder Standbildes, welches so durch seine Eigenthümlichkeit zur dichterischen Betrachtung einlud, indem es entweder in heiterer Fülle des Lebens als reizend und in-

teressant sich darbot, oder als in einfacher Aeußerlichkeit eine tiefere Bedeutung des Lebens in sich barg, oder auch vermöge einer großen Mächtigkeit inwohnender Kraft, durch den Eindruck eines erhabenen Ernstes das Gemüth zur Bewunderung und zum Erstaunen hinriß; bald auch die Beschauung irgend eines Ereignisses oder einer Persönlichkeit des Lebens, welche, in gleicher Beziehung sich kund gebend, in reger Lebendigkeit von dem dichterisch schaffenden Geist ergriffen ward, und in deren Betrachtung er sich vertiefte; und überhaupt war es irgend ein Gegenstand der Kunst oder des Lebens, der durch seinen eigenen tieferen Gehalt die Oberfläche des Alltäglichen überragte, welcher den dichterischen Flug des Gedanken erweckte, und durch die in ihm selbst liegende Wechselbeziehung zwischen Idee und Ideal, die sich aber mehr andeutete, als in voller Einigung aussprach, zur dichterischen Lösung und Ergänzung dieses sinnvollen Spieles der Erscheinung reizte und fortriß. Daher sind so viele Epigramme der Alten so reizend und hinreißend schön von diesem Gesichtspunct aus gehalten und durchgebildet; und selbst wo das Epigramm zum Scherzgedicht wird, ist es wegen der geistreichen dialectischen Feinheit, mit der namentlich die Hellenen so gern das Leben ergriffen, in der Blüthenzeit seines dichterischen Daseyns reich an Feinheit und treffendem Witz, eben weil sie sich nur so von Erscheinungen des Lebens berühren ließen, in welchen die Idee auf ideale Weise ihre eigene Ironie zur schöpferischen Gestalt des Daseyns hindurchbildete; und es ist dabei das rasche Ergreifen des Augenblicks zugleich, welches seine Feinheit und seinen Witz noch mehr als ein höchst geistreiches Spiel der in sich zur Freiheit aufgestiegenen und sich selbst poetisch gestaltenden Reflexion ausspricht. Wegen diesem raschen Ergreifen des Moments, so wie wegen jenem Erfassen der individuellen Situation und ihres Interesses kann das Epigramm auch seiner äußeren Form nach nicht anders als kurz und sehr bündig erscheinen, wenn der Geist desselben sich nicht verflüchtigen soll; es will nicht alles sagen, ausmahlen, beschreiben, sondern nur andeuten, anspielen, berühren, sonst würde die Idee ihrer eigenen Zerstreuung

erliegen, und die Reflexion an ihrer eigenen Breite ermatten; aber es muß auch den Gegenstand der dichterischen Betrachtung klar und besonnen zur vollen freudigen Anschauung seiner Eigenthümlichkeit bringen, sonst würde das dichterisch schaffende Leben in ihm nie zur Freiheit erwachen; daher ist unter allen Arten der Dichtung wohl dieser vor allem das Nicht zu viel, aber auch das Nicht zu wenig zustehend, weil die dichterische Feinheit des Gedanken zu reizbar ist, als daß sie nicht durch zu große Inhaltsschwere eben so wohl als durch Inhaltsleere erdrückt werden sollte; dort zur Schwerfälligkeit herabsinkend, hier zur Nüchternheit, ja Nichtigkeit der Alltagsbetrachtung des Daseyns. Zu den epigrammatischen Dichtungen gehört auch die Xenie und das Räthsel in ihren mannigfachen Verzweigungen, erstere als ein Erzeugniß der modernen Dichtung, aber in seiner lapidaren Kürze nicht selten nur zu sarkastisch die Persönlichkeit geißelnd, und so nicht blos spottend, sondern selbst verspottend und aushöhnend; bei so bitterer Ironie und so gallsüchtigem Humor so vieler derselben sagt sich das Ideal wie die sich ihrer Höhe und Freiheit bewußte Idee unbedingt von ihnen los, und überläßt sie trotz aller Geschmeidigkeit antik-metrischer Formen, in denen sich hier das Alltägliche verhüllt, den Mißbildungen des Zerrbildes, in denen sie selbst zur Carricatur des wahrhaft epigrammatischen Geistes werden; nur wenige sind mehr als flüchtige Erscheinungen des Augenblicks geworden, und die geistreichsten Dichter unserer Nation haben sich wohl gehütet, wie oft sie sich auch in ihnen vergaßen, sie anders als nur mit Auswahl denjenigen ihrer Sammlungen zu überliefern, die ihre Dichtungen der Unsterblichkeit bewahren sollten, und es sind fast immer nur diejenigen gewesen, in denen ein edler Unwille über die Anmaßung und zur Schaustellung des Schlechten diese bittere Frucht des Gedanken rechtfertigte, und durch das Emporgetragenseyn über die Gemeinheit jener Erscheinung Witz und Laune in ihnen mit kecker Lebendigkeit der Reflexion zur dichterischen Freiheit erhob, und durch den ethischen Ernst der Ansicht die Reflexion zugleich in sich selbst vertiefte, und so das Sinn- und Bedeu-

tungsvolle der Idee auch in ihrer Aeußerlichkeit bewahrte. Was dagegen das Räthsel betrifft, so liegt in ihm die volle dichterische Freiheit und die Verschiedenheit der Ansicht, die in dem Epigramm selbst waltet, nur wird hier das Wort in seiner Vielsinnigkeit, Tiefsinnigkeit und reichen Mannigfaltigkeit seiner Verbindung mit der Idee, dem Leben und selbst andern Redeverzweigungen Gegenstand der dichterischen Betrachtung; und daß es nicht blos die Anspielung und Hindeutung auf die Idee ist, welche darin waltet, sondern daß es die sinnige, geistreiche und witzige Verhüllung des Wortes in der Entfaltung seines Sinnes ist, mit dem hier in Aufgabe und Voraussetzung der Lösung Idee mit Idee in reger Beziehung hin und herspielt, das ist das Eigenthümliche dieser Dichtung, in der eine reiche Fülle von lebendiger Anschauung, Witz und Feinheit der Auffassung, so wie umgekehrt Gedrängtheit und muthwillige Schalkhaftigkeit des Gedanken sich durchdringen und so der Reflexion Raum und Anregung genug geben, schöpferisch frei zu werden und in lebendiger Ergreifung des Gegebenen auch dieses in seiner Ansicht zur Freiheit im Ideal zu erheben, wenn nur nicht die dichterische Freiheit und Tiefe des Räthselhaften wieder zu künstlichen Formen der Darstellung erliegt, wie dies namentlich bei der logogriphischen und anagrammatischen Behandlung desselben eben wegen des Vielseitigen der Verwickelung der Form, die sie bedingen, so leicht möglich ist. Die Alten in ihrer ursprünglichen dichterischen Erfassung des Räthsels behandelten es durchaus einfach in seiner Form, und in dem Räthsel der Sphinx finden wir in Aufgabe und Lösung desselbon, abgesehen von der dem Räthsel zustehenden Verhüllung des Sinnes, den Character des Epigrammatischen eben so wohl wie die von den Alten dafür gewählte metrische Form durchaus festgehalten, und es diente so auch zum Vorbild für spätere Dichtungen der Art. Eben so nahe verwandt erscheint auf den ersten Anblick die poetische Epistel dem Epigramm, aber wenngleich auch in ihr der Character des Egigrammatischen nachgewiesen werden kann, so unterscheidet sich dieselbe dennoch wieder von jenem gar sehr nicht blos

durch die bestimmte Beziehung von Persönlichkeit zu Persönlichkeit, welche diese Dichtungsart als nothwendige Voraussetzung fordert, sey es, daß die Persönlichkeit des Dichters darin walte, wie z. B. in seiner Beziehung zu Freund und Geliebten, oder daß der Dichter in eine fremde Persönlichkeit sich versetze, und aus ihr rede, wie dies z. B. die Heroiden des Ovid nachweisen, sondern noch mehr dadurch, daß diese Dichtungen eine weite und vielseitige Entwickelung der poetischen Reflexion erfordern, welche sich in reicher Mannigfaltigkeit und Vielbewegtheit der Ansichten, verbunden mit großer Innigkeit und Wärme des persönlichen Antheils an dem Gegenstande, zu welchem das Wort hineilt, und in dem Bedürfniß, sich ihm bis zur vollen Befriedigung seiner Sehnsucht und seines Strebens mitzutheilen, ausspricht; so spielt nun auch Idee und Stimmung in reger, mannigfaltiger Wechselbeziehung von einer Persönlichkeit zur andern, in welche sich der Dichter versetzen muß, lebendig hin und her, ist aber hierbei der Dichter tief ergriffen und bewegt von diesem persönlichen Antheil, und vermag er jene Wechselbeziehung zur vollen Freiheit zu erheben, ist der Gegenstand selbst von der Art, daß er einen regen Antheil, des Ideals nicht blos zuläßt, sondern auch durch seine Eigenthümlichkeit und besondere Lage dazu auffordert, so vermag der dichterische Geist auch in dieser Richtung aus größerer Tiefe sinnvoll und begeistert zu reden; außerdem ist es das Reizende und Interessante, welches diese Dichtungen aussprechen, weil es sich in vielen dichterischen Situationen des Lebens so eng an die Eigenthümlichkeit des Persönlichen in seinem Verhältniß zu andern anschmiegt; in solcher Beziehung tragen nun auch diese Dichtungen wie die reichen Gestalten des persönlichen Daseyns bald den Ernst der Ansicht und Stimmung selbst bis zur elegischen Durchbildung hin an sich, bald auch sind sie heiter und scherzhaft bis zu dem Muthwillen hinüber; doch ist nicht zu verkennen, daß die antike Epistel vorherrschend das Leben von seiner ernsten Seite ergreift, denn auch die leidenschaftliche Glut der Liebe mit aller ihrer Schwärmerei, ja selbst Schwelgerei der Sehnsucht und des Genusses,

welche namentlich in den Heroiden des Ovid waltet, hält noch fest an diesem Gepräge. Noch reicher und vielseitiger erscheint die Reflexion in der Satyre, welche zunächst als eine umfassende Betrachtung der menschlichen Eigenthümlichkeit sich darstellt, sey es von dem Standpunct der Handlungsweise eines einzelnen Menschen aus, der aber dann fast immer nur als Repräsentant einer größeren Gesammtheit von Individuen erscheint, deren Eigenthümlichkeiten sich in ihm spiegeln, oder sey es von dem Standpunct eines besonderen Volkslebens aus, welches so in seiner Eigenthümlichkeit und Vielseitigkeit zugleich erfaßt wird; nur aber beschränkt sich zugleich wieder die Sphäre der Satyre dadurch, daß ihr Zweck darauf hingeht, das Schlechte und Thörichte in seiner Nichtigkeit darzustellen, und es so durch die Macht der Idee selbst zu vernichten. Daher ist es vielmehr der Verfall des Edlen, Großen und Herrlichen in der menschlichen Natur, welchen die Satyre aufzeigt und dichterisch ergreift, als dieses selbst; und Witz und Ironie, mit welchen ganz besonders die Satyre so vielseitig und scharf die Thorheiten der Menschen geißelt, sind durchdrungen von innerem Schmerz, Bitterkeit und Unmuth über das in einzelnen Zuständen der Menschheit vorherrschende Herabziehen des Hehren und Heiligen in den Schmutz der Verworfenheit, so wie über das sich Emporheben des Gemeinen und Schlechten über das Ungemeine und Edle, ohne daß doch die Satyre demselben auch in der Aeußerlichkeit den Sieg zu verleihen im Stande ist. Dadurch wird dieser Unmuth in seinem Erscheinen auf dem Gebiete der Dichtung zugleich etwas Tragisches, in so fern hier in dem Dichter, wie in seiner Welt, die Persönlichkeit nicht mehr vermag, sich vor dem Unabwendbaren, dem ernsten Einschreiten des Absoluten in Geschick und Schuld zu bewahren. Aber nicht dieses tragische Moment der Satyre ist es, durch welches dabei der Dichter zur dichterischen Freiheit und Begeisterung erhoben wird, denn hier erliegt er ja selbst dem allgemeinen Geschick, und ist in die Ereignisse persönlich verknüpft, also nicht über, sondern in ihnen stehend, und von ihnen gebeugt, ja sogar zermalmt; vielmehr ist die

dichterische Begeisterung und die Siegesgewalt der Idee hierbei darauf gegründet, daß sich in dieser Schlechtigkeit, Gemeinheit und Verworfenheit der Zeit und des einzelnen Daseyns in ihrer Zügellosigkeit und Frechheit das Zerrbild des Heiligen und Großen in dem Menschen überall durchsetzt; und so ist es jene Virtuosität des Schlechten selbst in ihrem Hohn gegen alles Hohe, welche das Gemüth des Dichters zum heiligen Kampf aufruft, und seinen Geist zur regen Begeisterung für das Ideal entzündet, das gerade er vor allen zu wahren berufen ist; jedoch nicht jener Aufschwung im Ideal tritt hier hervor, wo dasselbe in königlicher Herrschaft über das Gemeine emporsteigt, und in seinem Unwillen schon dasselbe vor der Idee zu vernichten im Stande ist, wie dies in dem geflügelten Wort die Ode vollendet, sondern das Schlechte ist hier Princip geworden, hat sich als Zerrbild in tausendfachen Brechungen und Beziehungen durchgesetzt, so gilt es deshalb hier, den Blick immer der Individualität des Lebens zuzuwenden, um auch den Streit individuell in der Eigenthümlichkeit seiner Erscheinungen und Durchbildungen zu führen, und in seiner ganzen Wesenheit zu erfassen; so treten Idee und Ideal der Narrheit und dem Zerrbild entgegen, mit den Momenten der Reflexion und des Unwillens als ihrer eigensten Wehr gegen das Gute und Schöne, sie vor sich selbst als der Idee und dem Ideal vernichtend. Dieses mit der größten Gewandtheit und Freiheit der Idee auf dem Gebiete des Geistes so wohl wie der äußeren Wirklichkeit zu thun, ist gerade die dichterische Aufgabe, welche die Satyre zu lösen hat. Die Persönlichkeit angreifen und lächerlich machen, heißt den idealen Sieg aufgeben auf diesem Kampfplatze des Gedanken, weil es die Verzerrungen des ethischen Daseyns in seiner äußerlichsten Aeußerlichkeit und Verkrüppelung nur wichtig finden läßt, und sich so dem Ideale selbst immer mehr entfremdet. Aber sogar ein Wohlgefallen an den Thorheiten und Verzerrungen der Zeit und der Individualität finden, und in frivoler Lust unter dem Schein der Verwerfung das Verführerische und Reizende derselben desto üppiger ausmahlen, ist ein Anheimfallen dem Zerrbilde

selbst; und die echte Kunst wie die echte Weihe des Lebens hat stets solche Erzeugnisse dichterischer Verirrung in die Luft des Schlechten von sich ausgestoßen, denn sie sind ihres Blickes nicht werth. Zu diesen Verzerrungen des Lyrischen gehört auch die Parodie, nicht blos als Travestie, in so fern sie in burlesker Satyre und kecker Ironie gerade das Erhabene der lyrischen Dichtungen durch Uebertragung eines bestimmten Gedichtes der Art in die gemeine Sphäre der Lebensansicht herabzieht, und so das Erhabene verhöhnt, — sondern auch als freie Nachbildung und Uebertragung des höheren Lyrischen überhaupt, wie es sich als Grundcharacter in einer bestimmten Art von Dichtung ausprägt, auf einen Gegenstand, der in sich nur einen untergeordneten Standpunct der Geltung darbietet; denn ist es ein bloßes Herüberbildenwollen des höheren Lyrischen auf dieses Gebiet, so darf es als Mißgriff unselbstständiger Intelligenz auf dem Gebiete der Dichtkunst ignorirt zu werden, wird dagegen die parodische Gestaltung gebildet, um durch den Contrast der Ironie den Aufschwung der Begeisterung in seinen Urtiefen zu beschränken, oder auch nur um den Gegensatz halten zu wollen, so bleibt hier immer, da das Lyrische zugleich in dem Subjectiven seines Wesens die Individualität so nahe berührt, ein unwillkührliches Hindeuten auf individuelle, ja persönliche Beziehungen der Dichtung unvermeidlich, ja die eigene Persönlichkeit des Dichtenden wird sich dabei stets blos stellen, so sehr er auch durch seine Ironie zu blenden bemüht ist; auf alle Fälle bleibt es ein Wegwenden von der idealen Ansicht des Lebens, ja ein Zerstören des Ideals selbst, geknüpft an die Individualität des Dichtenden, und in ihr bald als eigensinnige Gereiztheit der Laune, bald als allgemeine Verkehrtheit des Denkens und Wollens sich kund gebend. Ganz auf dem ethischen Princip ruhen die Gnome, Fabel, Paramythie und Parabel, und sie gehören, so weit sie in ihrer Gestaltung dichterisch ergriffen werden, sämmtlich dem Gebiet lyrischer Reflexion der Idee an. Die Gnome erscheint ihrer Form nach als kurzer rhythmisch oder metrisch zugleich gebundener Satz, ihrem Inhalt nach dagegen spricht sie ethi-

sche Ansichten und Erfahrungen über das Leben und seine Erscheinungen aus, und sie wendet sich dabei unmittelbar an die Persönlichkeit, so wie sie von innerer persönlicher Bewegung des Betrachtenden ausgeht; ihre echte dichterische Weihe empfängt sie aber nicht von diesem engern Standpunct der Wahrnehmung, sondern von jenem ursprünglichen Standpunct des Didactischen aus, vermöge dessen dieses selbst hervorging aus Uranschauungen, ja sogar Offenbarungen des Göttlichen selbst. Hier ist es das Heilige und die ernste Stimmung der Andacht, von der das Gemüth des gnomischen Dichters erfüllt seyn muß, und so ist es eine höhere Begeisterung, die in seine Lebensregel und Lebenserfahrung hereinbricht, und er spricht um so eher in dem, was ethisch seyn soll, zugleich dasjenige aus, was als Ideal des Lebens seyn soll, eben weil es derselbe Aufschwung des wollenden Princips ist, welcher darin waltet. — Was in der Gnome bei aller Kürze offen und unverhüllt ausgesprochen wird, das erscheint in der Fabel und Parämythie, obgleich in ausführlicher Erzählung aus einander gelegt, dennoch verhüllt und mehr andeutungsweise gegeben; denn wenn gleich beide ihre Moral zum Inhalt haben, so ist doch keineswegs nothwendig, daß sie auch dieselbe wörtlich zur Schau tragen und in klaren Worten aussprechen; sie soll in ihnen walten und sie durchdringen, dadurch wird sie wahres Element ihrer Reflexion. Die echte Heimath von beiden ist eigentlich der südliche Orient, und eine Ansicht, die sich der von jenen Völkern anschließt; von dorther ist auch erst das Verständniß ihrer Poesie klar und offenbar zu erfassen. Dort ist es nämlich, wo die Idee selbst noch in so ursprünglich schöpferischer Bewegung ist, daß sie eben so leicht dichtend als denkend die Urgestaltungen des Daseyns ergreift; Poesie und Philosophie sind dort noch eines, die Welt ist eine Incarnation der Idee, und die Idee das schöpferische Leben des Göttlichen selbst; daher um die Erscheinung des Daseyns tief genug zu erfassen, ist es nicht blos Geist und Verständniß, was, als in allem waltend, zur Anschauung gelangt, selbst bis zu den Erscheinungen des Todes und den Erstarrungen der körperlichen Massen hinab, son-

dern es strebt auch die Idee sich vorzubilden, um sich noch vielseitiger mit dem Leben zu berühren und es geistig zu bewegen; daher wird das Leben zugleich Symbol der Idee, und spricht sich so aus durch die ganze Natur. Einer solchen Betrachtung der Natur und des Lebens konnte der begeisterte Blick nicht fehlen, Pflanze und Gestein, Thier und Mensch und die Naturerscheinungen der Elemente gegen einander in heimlicher tiefsinniger Zwiesprache ihrer Seelen und Kräfte zu vernehmen. So ward auch die Fabel die Geschichte von dem Leben und Leiden der Einzelwesen der Natur gegeneinander, und im ernsten Zwiegespräch ihrer Persönlichkeit eröffnete sich die tiefe Wahrheit des Geistes selbst; daß alles mit Gedanken und individueller Persönlichkeit eintrat, war hier nicht das Werk einer künstlerischen Bewegung des Geistes, sondern es war nur ein tieferes Erfassen jener Urbeziehungen des Daseyns; aber daß das Thun und Leiden der individuellen Natur eine tiefe Wahrheit aussprechen, daß es in Symbol und Allegorie die Macht der Idee verkünden sollte, das war der besondere künstlerische Zweck der Fabel, und in ihrer Behandlung lag zugleich die dichterische Feinheit und Freiheit der Gedanken gebunden, zumal noch der individuelle Zweck ein persönlicher ward, auch den Menschen durch die freie Macht der Idee in der ganzen Natur zu höherer Fassung seiner selbst empor zu tragen, zu warnen, zu ermuntern, ja in ethischer wie physischer Versunkenheit als einen Unwürdigen vor sich selbst und der Natur zu beschämen und aus seinem Stumpfsinn zu wecken. Daraus ergiebt sich nun auch der wesentliche Character der Fabel; die in ihr als Inhalt sich entfaltende Geschichte ist aus jener Vergeistigung der Natur ergriffene Möglichkeit im dichterischen Gewand der Erzählung verwirklicht, ihre Persönlichkeit, die sie einführt, ist aus derjenigen Sphäre der Natur, so weit sie sich in Wesen gestaltet, welche in dem äußern Daseyn ihrer Organisation unter dem Menschlichen dasteht, aber in sich den tieferen Zusammenhang mit der ideellen Urmacht der Natur, sey es symbolisch, sey es allegorisch, sey es als Thatsache der Wirklichkeit ergriffen, bewahrt und

verkündet; und ihr Zweck ist unter der Hülle des Geschehenden eine ethische Lehre in verwandter Berührung dem Gemüth des Hörenden nahe zu bringen, und so das ethische Daseyn des Menschen aus der Natur selbst zu vergeistigen. Hier ist nun der Macht des dichterischen Geistes ein reicher Spielraum der Entwickelung dichterischer Momente gegeben, um auch die Fabel auf wahrhaft ideale Weise zu gestalten; aber es ist dies auch nur möglich durch eine ideale Ansicht von der Natur selbst, sonst sinkt der Geist der Fabel herab zu der alltäglichen Ansicht des Lebens, und es bleibt nur Erdichtetes nicht dichterisch Schönes in dem Erscheinen der Fabel übrig, oder sie bleibt allenfalls noch in ihrer Naivetät eine Tändelei für die unmündigen Träume der Kindheit, oder von Witz und Ironie durchdrungen, ein Stachel der Satyre, oder auch ein launiger Zufall der Reflexion. Jene alten Apologen des Aesop und ihre Nachbildungen gehören fast sämmtlich nur diesen letzteren Richtungen der Fabel zu, und entbehren so des innersten aus sich selbst schon poetischen Lebens der Fabel, so angenehm, unterhaltend und geistreich auch nicht selten in ihnen die Reflexion des Gedanken unter der Hülle der Bildlichkeit hin und herspielt. Schon daß man die Entstehung dieser Art Fabel, veranlaßt durch die ursprüngliche Lage des Aesop, dem Verhältniß des Sclaven seinem Herrn gegenüber als die freimüthigste Rede desselben zuwies, zeigt den engen Kreis, in welchem man in ihr den Aufschwung des Gedanken als heimisch erkannte, nämlich vor denen treffende Wahrheit zu sagen, deren Macht man zugleich fürchtete. Mit der Fabel gemein hat die Paramythie ebenfalls das Erzählende, so wie die Absicht, die Reflexion über das Ethische des Daseyns zu erregen, und durch ihre Kunde zu belehren, aber der Kreis, aus welchem sie ihren Stoff wählt, ist das Mythische selbst, an dessen heilige Sagen sie, als dieselben erweiternd, oder in besonderer Erscheinung des Lebens dieselben neugestaltend, sich anschließt. Daher sind es die Beziehungen des Göttlichen und Menschlichen auf einander, welche hier walten, und indem sich dasselbe wieder in bestimmter Persönlichkeit kund giebt, sehen wir hier den Men-

schen im Umgange mit Göttern und Genien, welche auf sein Leben freundlich und feindlich wirken, und denen er selbst sich zu oder abwendet; aber daß gerade das Göttliche so regen Theil nimmt an dem Daseyn des Menschen, und es in seinem Geiste durchzubilden strebt, giebt den ethischen Standpunct der Lehre, die in der Parämythie enthalten, für den Menschen, indem gerade dieser Einfluß und diese Obhut des Göttlichen ihn vergeistigen und in seinem Innern wecken soll, sich selbst höher und heiliger zu fassen. Die bestimmte Geschichte der Parämythie selbst ist ferner, wie die der Fabel, als Thatsache in ihrer Entwicklung nur eine mögliche, deren Wirklichkeit eben des Ethisch-Didactischen wegen durch die Dichtung festgestellt wird; und ihre Veranlassung bietet immer eine bestimmte Reflexion über bestimmte Erscheinungen des menschlichen Daseyns, welche sich als Beobachtung oder Erfahrung einer besondern Würdigung werth zeigen. Das wahrhaft Dichterische der Parämythie besteht jedoch besonders in der idealen Anschauung des Daseyns selbst, nach der sie dasselbe, als von dem Göttlichen in seiner Lieblichkeit und Herrlichkeit getragen und gestaltet, durch That und Symbol in dieser Macht des Göttlichen schöpferisch ausprägt, und so den menschlichen Geist zu einer höheren Ansicht des Lebens erregt. Die Klippe dagegen an der ihre Macht scheitert, ist das zu abstracte Halten der Wirklichkeit im Ideal, was um so eher möglich ist, da hier die dichterische Reflexion immer die Wirklichkeit überschreitend, durch ihr Hinwenden zu dem Göttlichen, wenn nicht zugleich die volle Anschauung und Präsenz der Wirklichkeit bewahrt wird, leicht der Bestimmtheit des Wirklichen entrückt wird, weil sie so den Gedanken selbst nur einseitig wendet und abkehrt. So schön die meisten Parämythien Herder's sind, so ist doch auch er nicht immer frei von diesem abstracten Idealisiren des Daseyns. Was endlich die Parabel oder die Gleichnißrede betrifft, so ist sie in ihrer erzählenden Darstellung mehr ausführliche Anschaulichmachung einer ganzen Reihe von Reflexionen über einen Gegenstand der Belehrung, als daß sie nur einen einzigen Gesichtspunct der Betrachtung allein hervorzuheben be-

müht wäre; ihr Wesen ist daher bildliche Analogie, — und die Vergleichbarkeit des erdichteten oder auch Beispielsweise aus dem Leben ergriffenen analogen Falles, welcher den Gegenstand der Lehre in seinen besondern Verhältnissen anschaulich machen soll, ist die jedesmalige Voraussetzung derselben, deren Nachweisung dann mehr oder minder deutlich nachfolgt; in sofern ist sie eigentlich nur logische Induction, und gehört dem Gebiet des philosophirenden Gedanken an; aber poetisch wird ihr Standpunct, wenn das Gleichniß selbst mehr allegorisirend hervortritt, oder wie die Fabel sich auf eine tiefere Naturanschauung gründet, und als deren Wiederschein hervortritt; ist dann der Gegenstand des Gleichnisses selbst von dem Ideale durchdrungen, und zu begeisterter Ansicht aufregend, so wird dann auch die Analogie desselben in vergeistigter Form ausgebildet und das schöpferische ideale Leben der Idee, welche zur Anschauung gebracht werden soll, strebt so schöpferisch frei auch sein analoges Gegenbild zu gestalten, weil es nur so sich selbst in den Urbeziehungen seines Wesen zum vollen freien Verständniß hindurch zu bilden vermag. Uebrigens wenngleich die Parabel wie auch Fabel und Paramythie selbst ohne bestimmte Versmessung immer noch auf dem Gebiete der Dichtkunst bestehen, wofern nur überhaupt das Dichterische der Reflexion in ihnen überwiegt, so können sie sich doch keineswegs so ganz der Gesetze des Rhythmus entkleiden, daß auch gar keine Beziehung mehr mit denselben statt fände, denn dies hieße auch die Bewegungsform des Ideals in ihnen vernichten, welches doch hier so sehr die Reflexion selbst über sich zu heben hat, damit sie hier überall in höherer dichterischer Freiheit sich entfalte; vielmehr ist es jene allgemeine rhythmische Messung des Wort und Satzbaues nach dem Gewicht und Gleichmaaß der Wortmassen überhaupt, so wie sie die redneriſche Periode als sich eigenthümlich feststellt, die hier noch ihre Geltung findet; so wie auch die Bewahrung jenes Wohllautes der Tonverbindung im Wort, welche als das musikalische Element der Sprache dasteht, diesem rhythmischen Aufschwunge des Wortes noch einen höheren Vollklang leiht, und in intensiver Quantität denselben

ausfüllt. Selbst jener Parallelismus der Satzglieder bei der orientalischen Behandlung der rhythmischen Periode, als einem in Thesis und Antithesis gesetztem Gleichmaaß des Gedanken selbst, berührt sich hier mit dem allgemeinen numerischen Gleichgewicht des Rhythmus stärker, indem er sein Gleichmaaß noch geistiger ergänzt; nur darf, was in dem occidentalischen Sprachbau so leicht ist, weil es ihm an einfacher Zusammendrängung des Gedanken fehlt, jenes geistige Gleichmaaß nicht auf Unkosten der Freiheit und des Reichthums des Gedanken selbst geschehen, weil sonst das dichterische Princip des Lyrisch-Didactischen untergehen würde.

Die zweite Hauptart der Dichtung, in welcher sich die Idee in idealer Freiheit und künstlerischer Gestaltung des Wortes entfaltet, ist die epische, oder diejenige, welche objectiv die dichterische Entfaltung der Idee darstellt. Zwei Richtungen sind es hier, in denen sich dieselbe der Thätigkeit der Idee angemessen ausprägt, entweder ist es nämlich die Verwirklichung derselben durch die äußere That, welche sich darin kund giebt, oder es ist die innere Verwirklichung ihres geistigen Daseyns in den Principien der Dinge, welche sich darin darstellt; aber in beiden Beziehungen ist es ein Werden und Geschehen, dessen was da ist, oder da war, welches darin ergriffen und zur Anschauung gebracht wird, eben so wohl nach den Momenten des Thuns und Leidens wie nach ihrer besonderen Fügung und Zusammenstimmung genommen. So ist deshalb auch das Epische, da es sich auf Thatsachen und Ereignisse des innern und äußern Lebens bezieht, vorherrschend erzählend und positiv die Thatsache als Handlung entfaltend, und dann nur von diesem Gesichtspunct aus zugleich schildernd; deswegen weil sonst in der Schilderung die positive Lebendigkeit und Fortentwicklung der That zurückgedrängt würde, und die Anschauung der Sache als ein Moment der Gegenwart überwöge. Aber wenn gleich es hier die Entfaltung von Thatsachen gilt, so ist doch ein großer Unterschied zwischen der Entwicklung der Thatsachen, wie sie der epische Dichter gestaltet, und der Art, wie sie von andern, die sie auf dem Gebiete des Wortes zu behandeln haben, auf-

gefaßt und wieder gegeben werden müssen. Schon Aristoteles macht auf den wesentlichen Unterschied zwischen Geschichtschreiber und epischen Dichter aufmerksam, — denn was er vom Dichter überhaupt sagt, gilt zunächst von diesem, wie der Zusammenhang mit dem unmittelbar vorher Gesagten bei ihm erweist, — und sucht den letztern in seiner Eigenthümlichkeit noch schärfer zu bestimmen, so daß er sagt*), es komme hier keineswegs darauf an, daß der eine in Versen schreibe, der andere nicht, denn wenn auch Herodot seine Geschichten metrisch gefaßt hätte, (und doch steht Herodot der dichterischen Weltanschauung noch so nahe), so würde es nicht weniger eine Geschichte bleiben, sondern der wesentliche Unterschied bestehe darin, daß der Geschichtschreiber das wirklich Geschehene erzähle, der Dichter dagegen das wie es hätte geschehen mögen; und in der That gilt dieser Unterschied nicht blos von den äußern Thatsachen und ihrer Verwirklichung, sondern auch von der genetischen Entfaltung der innern Principien des Lebens, so daß auch die philosophische Darstellung von den Entfaltungen der Dinge als eine ganz andere wie die dichterische erscheint, wenn gleich die Idee auch in ihr so mächtig waltet; weshalb schon Aristoteles in seinem Gegensatz zwischen Geschichte und Poesie die letztere weit philosophischer und sorgfältiger nennt, indem sie das Ganze darstelle, die Geschichte dagegen das für sich Besondere. Es beruht aber der wesentliche Unterschied hier zwischen epischer Dichtung und geschichtlicher oder philosophischer Darstellung des Geschehenen durch das Wort auf jenem allgemeinen Gegensatze zwischen Idee und ihren Verwirklichungen einerseits, und dem Ideal andrerseits, welchem die Dichtkunst vorherrschend im Worte huldigt, und aus ihm ergiebt sich überhaupt der Grund-Charakter und die Grundanschauung aller epischen Darstellung, wenn sie wahrhaft ihrem Princip treu seyn soll. Der Dichter nämlich schaut hier wie der Denker die That in ihrer Allgemeinheit und vollendeten Entwicklung an, aber wollte er sich in seiner Betrachtungsweise und deren Entfaltung des

*) Poetic. c. 9.

Geschehenen nach Innen vorherrschend dem Gesetz der Causalität, nach Außen der factisch in bestimmter Zeit und Raumentwicklung gegebenen Thatsache überlassen, so würde das Ideal eben so wohl der Consequenz der Idee wie der Nothwendigkeitsschwere des äußern Daseyns erliegen, statt mit der Idee seinem Princip gemäß in ein reges lebendiges Gegenspiel geistiger Beziehungen zu treten, und dieselbe durch die That in höherer Freiheit zu ergreifen und über sich empor zu tragen. Daher sind hier die philosophische wie die historische Anschauung der That nur einzelne Seiten der Auffassung des Geschehenen, welche die ideale Anschauung ergänzt und vollendet. Es gehört aber zu derselben ein allseitiges, treues und zugleich freies Auffassen des Geschehenen, so wie ein inneres Vertiefen in das Wesen der Handlung selbst, weil sonst das Ideal nicht tief und schöpferisch frei genug in die Handlung einspielen könnte, indem es so ihr noch zu fern stände, und so muß zugleich der absolute Geist der Thatsache dem Blick des Dichters aufgehen, in welchem er sie auf ideale Weise erzeugt, und in ihren Ereignissen noch einmal vollzieht; so wird die dichterische Anschauung eine Vergeistigung des Geschehenen, aber auch mit ihr in dem starken Festhalten an der Nothwendigkeit der Thatsachen eine riesenhafte und gewaltige Bewahrerin der Wirklichkeit des Geschehenen, indem nur so das Absolute der Ereignisse in dem Ideal seine absolute Verherrlichung findet; daher entziehen sich diejenigen epischen Dichter, die die Thatsache selbst als eine ganz andere gestalten, indem sie den absoluten Bestand derselben vernichten, der höheren schöpferische Macht des Ideals, wie es aus der Wahrheit und Fülle des Absoluten unmittelbar hervorgeht; und noch mehr entfernen sich davon diejenigen, welche, die epische Thatsache selbst willkührlich erdichtend, ihr den Charakter eines positiven historischen Ereignisses zu geben bemüht sind, weil sie das Positive der That ehrend sich dennoch derselben in der Wirklichkeit der Dinge zu bemächtigen nicht im Stande sind, und so der künstlerischen Stärke entbehren, die allgemeine Macht der Dinge zu ergreifen und durch sich selbst schöpferisch in den

Gestaltungen der Kunst zu bewältigen, statt durch scheue Flucht derselben mit ihrer präsumtiven Gewißheit ein vages Spiel zwischen Wahrheit und Dichtung zu treiben und aufzuregen. Es mußte aber zu dieser letzteren Gestaltung des Epos vielmehr die mystische und reflectirende Richtung der Dichtkunst führen, als die mythische, da bei dem Vorwalten des Mystischen das Gemüth sich schon an sich dem Bestand der Wirklichkeit entzieht, so wie in dem Uebermaaß der Reflexion der Gedanke das, was da ist, als ein abstractes setzt, und es in der Eigenmacht des selbstgerechten Urtheils als nichtiges behandelt, welches ja auch so oder anders seyn könnte, ohne daß die Macht der Idee dadurch beeinträchtigt und gefährdet würde. Die mythische Ansicht der Dinge dagegen gründet sich auf reich ausgebildete Sagen, und hat zugleich in dem positiven Eingreifen und Walten des Göttlichen und höheren Geistigen schon eine ernstere Bewegung der Thatsache gewonnen, die durch das Wunderbare und Heilige, welches die Ereignisse bewältigt und durchdringt, immer wieder zu jenen Tiefen des Daseyns zurückführt, wo dieses selbst als eine hehre Ur-Poesie des Göttlichen anspricht, und im Ideale aufgeht. Aus dem Wesen des Ideals und seinen Beziehungen zu der Idee geht nun aber auch mit Bestimmtheit hervor, auf welche Weise der epische Dichter die Thatsache zu behandeln hat, sey sie in ihrer Geistigkeit oder in äußerer Verwirklichung gegeben, um sie auch dichterisch frei im Wort zu gestalten. Vor allem ist nothwendig, daß sie in sich eine einige sey, denn wäre sie dies nicht, so würde sie auch nicht zur absoluten Selbstständigkeit und Freiheit erhoben werden können, in der auch das Ideal als ein einiges zu walten vermögte, indem es zu immer veränderter Begegnung gereizt wird durch den Wechsel ideeller Momente; sodann aber muß diese Thatsache eine reiche Mannigfaltigkeit des Thuns und Leidens in ihrer Wechselbeziehung und dem Conflict äußerer und innerer Verhältnisse enthalten, denn sonst würde die schöpferische Lebendigkeit der That fehlen, welche das Ideal fordert; ferner muß Idee und Erscheinung der That innere Tiefe und Kraft, so wie äußere Mächtigkeit genug haben, um

daraus die Thatsache selbst als eine hehre Macht und Vergeistigung des Daseyns in ihrer ganzen Stärke zu ergreifen, denn das Ideal vermag nur sein freies königliches Spiel mit dem Großartigen und Ungemeinen zu spielen; daher ist es auch der freieste Gegensatz des Erhabenen und Lieblichen, als diejenigen Momente des Schönen, in welchen das Ideal selbst in seiner höchsten Kraft und Klarheit in dem innersten Grunde des Geistes aufgeht, welcher sich hier erst mit dem geistigen Element der That zu verknüpfen und sie zu durchdringen vermag, so daß sie herrlich und hehr in das Daseyn auszustrahlen fähig ist, führe sie nun zur heitern oder ernsten Lösung ihrer Verwirklichung. In diese kühne Bewegung der That und den Gang ihrer Ereignisse ist es nun nothwendig, daß sich der epische Dichter mitten hinein versetzte, nicht blos um sein Wort weiter zu fördern, sondern vielmehr schon es zu beginnen; denn thut er dies nicht, so erliegt er der Zufälligkeit der Beziehungen oder der Ordnung der Zeit und des Raums, so wie dem Gesetz der Causalität der Dinge, welche die Freiheit des Ideals und seine positive Vertiefung in das Absolute der That unmöglich machen, und mithin zugleich alle dichterische Begeisterung für die schöpferische Gestaltung des Stoffs hemmen, wo nicht zerstören würden. Es ist aber hier keineswegs gemeint, als könne der Dichter von diesen Ordnungen der Dinge ganz hinwegsehen, denn sonst würde er sich in der schöpferischen Lebendigkeit des Ideals den Wechselbeziehungen desselben mit der Idee, und somit der eigentlichen dichterischen Bewegung desselben entziehen, vielmehr soll er dieselben mit Freiheit und Besonnenheit gebrauchen, um in ihnen die absolute Mächtigkeit der Ereignisse in Weisheit, Stärke und Schönheit zu gestalten, denn sonst würde die Wirklichkeit in Widerspruch mit dem Ideal treten, statt in seinem Leben und Glanz sich zu sonnen und zu verherrlichen. Daher muß ein Entwicklungsgang der Ereignisse gewählt werden, der der Lösung und endlichen Entscheidung der Thatsache schon nahe liegend, dennoch das ganze Gesetz der Causalität der Ereignisse wohl zu tragen vermag, um so die ideelle Macht derselben in gedrängter Einheit zu überschauen;

und selbst wo die Episode eintritt, die nicht selten ohne näheren Zusammenhang mit der Hauptentwicklung dazustehen scheint, muß sie doch so eingreifen, daß in ihr nicht eine bloße Reminiscenz und Nachholung des noch Unbeseitigten hervortritt, sondern daß sie in idealem Zusammenhang mit dem allgemeinen Gesetz der Causalität dasteht, so daß sie ein höheres Moment der That ergreifend, die Ereignisse nicht hemmend unterbricht, sondern aus der Allgegenwart der absoluten That ein neues Element schöpferischer Lebendigkeit dieselbe durchdringen läßt, um den Entwicklungsgang der Ereignisse noch idealer fassen und an sein Ziel führen zu können; selbst jener Völker- und Schiffskatalog der Iliade, der uns in seiner zu großen Ausführlichkeit außer dem Entwicklungsgange des Ganzen zu liegen scheint, mußte von dem Hellenen vernommen, in dem Ruhm und der festlichen Gegeneinanderstellung seiner Altwordern und in der regen Anschauung des seekundigen Treibens einen solchen Anklang nationaler Theilnahme erregen, daß die darauf folgenden Kämpfe vor Ilion bis zu dem Entscheidungskampf um die Schiffe dadurch nur desto mächtiger den Geist der Hörenden zu bewegen im Stande waren. Eben so ist, wo in dem Epos die Schilderung der Oertlichkeit oder Persönlichkeit hervortreten soll, keineswegs dieses gelegentliche und beiläufige Anbringen derselben genügend, um hier die Freiheit des Ideals gegen die Wirklichkeit der Ereignisse zu behaupten, sondern es muß Oertlichkeit und Persönlichkeit so ergriffen seyn, daß sie das Ideale der Ereignisse unmittelbar nur noch mehr verklären, und ihm neue schöpferische Lebendigkeit leihen; ist dabei das Epos überhaupt auf die persönliche Entwickelung der Ereignisse hingestellt, so darf überall die Schilderung der Persönlichkeit nur in so weit hervortreten, als sie die Handlung ergänzt; aber im Thun und Leiden der Persönlichkeit muß sie ihre ganze Herrlichkeit entfalten, damit sie durch die That sich verkläre; und sogar die Verherrlichung hier durch das Wort und die That eines andern, der in die Handlung eingreift, statt durch das Wort des Dichters selbst, obgleich sich darin schon so sehr die historische Anschauung des Geschehenen zu der Freiheit und Le-

bendigkeit des Ideals herüberbildet, erlangt erst ihre volle ideale Bedeutung, wenn sie die Herrlichkeit des Handelnden im eigenen Thun und seinem Leiden nur vorbereitend vermittelt, und so die innigere Theilnahme für ihn nur desto tiefer und schöpferischer weckt und vorbereitet. Wie großartig ist in dieser Hinsicht die Heimkehr des Odysseus, in dem Wort und Benehmen der treuen Diener und der sinnigen Penelope, ja selbst dem Schmeicheln des treuen Hundes, so wie in dem Gegenspiel der Verwandlungen, welche Athene dem Odysseus leiht, wie in einem reichen Zauberkreise das erhabne Bild des herrlichen Dulders vor die Seele führend, um ihn desto idealer und in hehrer Bewunderung des Mannes die kühne Lösung seines Geschickes vollenden zu sehen. — Endlich kann aber auch eine blos willkührliche oder einseitige Benutzung der Zeiten in den Entwickelungen des Epos durchaus nicht genügen. Die herrschende Zeit, welche im Epos überhaupt stattfindet, ist die Vergangenheit des Geschehenen, von ihr aus erfaßt der Dichter die Ereignisse, und sie bilden so zu ihm, wie zu dem ganzen Bestand der Gegenwart einen Gegensatz, und es ist in so fern die Erzählung des früher Geschehenen und die Sage alter Zeiten, welche er ausführt; aber wie alle Vergangenheit rückwärts geschaut, als ein für sich abgeschlossenes Ganze, gegenüber der Gegenwart etwas unbestimmtes hat, so gilt dies auch hier von dem absoluten Standpunkt der Handlung aus, indem die höhere Bestimmtheit derselben in ihrer eigenen Mächtigkeit liegt, nicht in der Beharrlichkeit der Zeit; daher ist das epische Zeitverhältniß in dieser Rücksicht aorist, und seiner Stellung nach zunächst Aorist der Vergangenheit, aber wie das Ideal überhaupt seinem Wesen gemäß darnach strebt, durch die größte Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit der Beziehungen überall der in sich streng gemessenen Bestimmtheit der Idee gegenüber zu treten und sie zu beleben, so würde selbst ein strenges Festhalten an den Aoristen der Zeit zur Einseitigkeit hinführen, und die Satzung des Ideals zu der bestimmten Consequenz der Idee herüberbilden; daher finden wir gerade in den epischen Dichtungen den reichsten Wechsel der Zeiten; die

Vergangenheit der Handlung selbst ersteht noch einmal nach allen Dimensionen ihrer Zeit, und als einst vergangene Gegenwart schaut sie vorwärts und rückwärts, wie das Haupt des Janus nach ihrer Vergangenheit und Zukunft, dabei ist sie in allen diesen Zeitbeziehungen bald aorist, bald mit Bestimmtheit die Thatsache in ihren Entfaltungen abschließend, letzteres besonders da, wo der Conflict der persönlichen Handlungsweise in reger Wechselbeziehung gegeneinander tritt, und dabei die Handlung selbst so an Lebendigkeit steigt, daß sie in der dichterischen Einführung der Handelnden durch das eigene Wort im Geleit der eigenen wie der gemeinsamen That den Charakter der dramatischen Darstellunsweise der Handlung in sich aufnimmt. Dagegen was bei der lyrischen Erzählung so gewöhnlich ist, daß der Dichter selbst die Ereignisse als gegenwärtig auffaßt, und sie so in der Zeit sich und den Hörenden ganz nahe bringt, so daß er als Augenzeuge eintritt, diese Anwendung der Gegenwart, sey es als Aorist, oder als in sich ganz bestimmte Zeit des Vorhandenen, findet bei dem epischen Dichter nur ausnahmsweise statt, deswegen, weil es den objectiven Charakter des Epos zu sehr aufheben und den subjectiven Standpunkt des Dichters überwiegend machen würde; nur da, wo sich die Dichtung unmittelbar auf Anschauung des noch Vorhandenen bezieht, sey es als Vorstellung des Innern, oder von etwas äußerlich räumlich und örtlich Gegebenen, tritt die Gegenwart in der Darstellung als die gewöhnlich bezeichnende Zeit auch in den eigenen Worten des Dichters ein; weil alles geistig oder körperlich Geschaute nur als Moment einer absoluten Gegenwart die volle schöpferische Lebendigkeit des Daseyns zu behaupten vermag, und so zugleich in seiner objectiven Geltung vielmehr durch seine Annäherung an den eigentlichen Moment der Anschauung gesteigert wird, statt der Eigenthümlichkeit des Anschauenden zu verfallen. Bei dieser Vielseitigkeit der Zeit-Beziehungen, welche dem Epos eigenthümlich sind, muß auch die Stetigkeit einer einzigen Zeitreihe, an welcher die Handlung fortschreitet, selbst wo sie möglich wäre, nur als untergeordnet erscheinen, und als keineswegs den Forderungen des Ideals, eben wegen ihrer Einzei-

tigkeit und zu fest abgeschlossenen Fortschreitung, genügend. Nicht zu gedenken, wie schon die Episode durch das Gesetz der absoluten Handlungsweise von dem Standpunkt des Ideals aus die schöpferische Lebendigkeit der Handlung steigernd, und ihre Steigerung vorbereitend, in diese Stetigkeit der Zeitfolge eingreift, und sie unterbricht; so ist es namentlich das Synchronistische der Begebenheiten, durch welches die Handlung selbst an vielseitiger Lebendigkeit und schöpferischer Freiheit im Ideal so sehr zunimmt, daß es in der Wechselwirkung der Ereignisse aufeinander das ideale Lebensprincip der Handlung selbst ausmacht, und doch ist es dabei in einer Darstellung im Wort nicht möglich, die Gleichzeitigkeit festzuhalten, vielmehr muß hier eine Handlungsreihe die andere unterbrechen, und somit wird auch das stetige Fortschreiten der Zeitreihe immer wieder von Neuem gehemmt. Was hier schon die Nothwendigkeit der Wortentwickelung bedingt, muß aber von dem Standpunkt des Ideals aus noch mehr vergeistigt werden, so daß es nicht blos Abschnitte der Handlung werden, die in ihrem Verlauf durch eine Periode der Causalität, oder auch durch eine Epoche äußerer Umstände abschließen; sondern wie zugleich das volle Leben der Handlung bewahrt werden könne, so daß in dieser Auseinanderlegung der Begebenheiten der Zusammenhang des Ganzen in gleicher Lebendigkeit und Einheit fortschreite, und der Faden der unterbrochenen Ereignisse so frisch wieder aufgenommen werden könne, als wäre er nie unterbrochen, dies ist die Anforderung des Ideals an die dichterische Entwickelung der Begebenheiten; und das Gesetz dieser Einschnitte der Handlung ist zu dem Wohlgefügten derselben und zu der epischen Gestalt und Schönheit der Handlung eben so wesentlich, wie die Cäsur dem prosodischen Bau der Verse. Es beruht aber jenes Einschneiden der Handlung besonders auf der reichen Gegeneinanderstellung der Contraste, in welche dieselbe sich auseinanderlegt, so daß zwar immer die eine Haupthandlung in ihrem Fortschreiten das Ueberwiegende bleibt, aber die Nebenhandlung sich vielfach in derselben bricht, bald ihr widerstrebend, bald ihr begegnend, bis sie am Ende von der Haupthandlung selbst aufgenommen und

ganz von ihr durchdrungen wird. Der alte Homer ist ganz besonders reich in diesem epischen Gegenspiel der Handlung, und selbst da, wo er den Uebergang scheinbar an das Aeußerlichste der Umstände anknüpft, wie an den Gegensatz des Abends und Morgens, ist es demungeachtet eine rege Fülle dichterische Lebendigkeit, mit welcher die Handlung in den Contrast der Aeußerlichkeit eingreift, und selbigen in sich vergeistigt; zu der Lösung und Einigung dieser Contraste dient ihm ganz besonders die Ueberraschung, als das momentane Eintreten des Unerwarteten, welches in den Zusammenhang einer tieferen Führung des Schicksals gestellt, die daraus hervorbricht, immer als etwas Wunderbares und wunderbar Ergreifendes dasteht. Es ist aber bei der Anwendung der Ueberraschung auf die Darstellungen im Wort ein großer Unterschied, wer überrascht werden soll, ob der Hörende, oder der in den Gang der Handlung selbst Eingreifende. Die Ueberraschung des Hörers, oder wenn wir das Wort als ein geschriebenes betrachten, des Lesers, ist keineswegs den Höhenpunkten des Ideals angemessen, denn sie läßt das Gemüth des Hörenden entweder kalt und theilnahmlos, wenn sie ihre vorbereitenden Motive zu sehr verhüllte, oder in einer untergeordneten blos subjectiven Spannung der Phantasie und des Verstandes, um die Enträthselung zu finden, und unterdrückt so die schöpferische Macht und das Interesse der Handlung selbst, welche im Epos seinem Wesen gemäß vorwalten sollen. Dagegen die Ueberraschung, welche den an der Handlung Theilnehmenden bereitet wird, steigert nur noch höher die epischen Contraste der Handlung und erregt in dem Hörenden, als dem dem Urprincip der dichterischen Entwickelung der Handlung Vertrauten einen so schöpferischen Antheil an der Handlung selbst, daß nicht blos Freude und Schmerz, Bewunderung und Abscheu in seinem Gemüth in regerem Interesse der Persönlichkeit gegeneinander spielen, sondern eine vielseitigere Bewegung der Idee in den einzelnen Momenten des Urtheils möglich wird. In wahrhaft großartiger tragischer Gewalt bereitet sich so in der Odyssee die Ueberraschung der Freier vor, bei dem plötzlichen Hervortreten des Odysseus, als er selbst, aus seiner Bettlernie-

drigkeit; welch vorschauender Ernst der Ereignisse wird factisch durch sein denselben bisher unerkannt gebliebenes Vorhandenseyn in dem Hörenden angeregt, da er den ganzen Hintergrund der Begebenheiten übersieht, und welch ein Reichthum ideeller Contraste findet hier statt zwischen den Dingen, wie sie sind, und wie sie scheinen, und wie das Wesen endlich sich selbst zur vollen Erscheinung bringt; welche Fülle der Contraste durch dieses Mitwissen des Hörenden noch gesteigert wird, indem erst so das hohe Ziel des Dichters Ideal und Idee in regester Freiheit gegeneinander spielen zu lassen, ganz zur Vollendung gelangt. — Gerade umgekehrt verhält sich hier in Absicht der Ueberraschung die epische Dichtung zu der lyrischen, indem die letztere eben die Ueberraschung des Hörenden als die wesentlichere hinstellt, da es das Subjective der Stimmung ist, welches dadurch angeregt wird, sey es im Einverständniß mit dem Dichter selbst, als die Uebertragung seines eigenen Gemüthszustandes, wie des Staunens und Wunderns, oder auch gegenüber dem Dichter, wie z. B. in dem launig tändelnden Gegensatz räthselhafter Verhüllung und Andeutung im Zwiegespräch mit dem Dichter; denn eine vorbereitende Motivirung von Seiten der Gemüthsstimmung, oder auch objectiver Momente des Gegenstandes der Ueberraschung leitet überall auch hier die tiefere schöpferische Empfänglichkeit dafür ein. Dagegen die objective Ueberraschung der in der lyrischen Erzählung thätig eingreifenden Individualität ist nur in so fern anwendbar, als zugleich subjective Momente der Dichtung sich an dieselbe anknüpfen, und steht auch hier noch untergeordnet da, weil sich nur zu leicht eine Veränderung des lyrischen Standpunktes damit verbindet. — Gerade entgegengesetzt, wie bei den lyrischen Dichtungen, verhält sich auch das Versmaaß bei dem Epos, denn so mannigfaltig und vielfach sich ändernd dasselbe sich namentlich in den höheren lyrischen Dichtungen darstellt, so einfach in seinem Grundmaaß ist dasselbe in den epischen Dichtungen. In dem antiken Epos ist es der Hexameter, welcher alle die epischen Gesänge rhythmisch trägt und entfaltet, und so mannigfaltige Abwechselung derselbe auch durch die Veränderung der Cäsur wie der Ausgleichung

zwischen Spondeen und Daktylen gestattet, es bleibt immer ein eng gemessener Kreis der Veränderungen gegen den metrischen Wechsel der lyrischen Strophe; noch einfacher wird dieses Verhältniß des metrischen Baues in den epischen Dichtungen der späteren Zeiten, die durch ein und denselben Fuß getragen, die Cäsur sogar bis zur Erstarrung festmachen, wie in dem Alexandriner; oder in dem jambischen catalectischen Trimeter der Terzine und Ottave, eben so wohl wegen der Ungleichmäßigkeit der strophischen Periode, wie wegen des Uebergewichts des Reims zu flüchtig dahin eilen; welcher letztere hier sogar die Abwechselung gleichzeitiger Füße nicht verträgt, weil er gerade in der Beziehung auf den gleichen Ausklang eine tiefe mystische Ruhe bedingt, deren rhythmische Inhaltsschwere mit einer solchen Wechselung der Füße in Gegensatz tretend, einen Theil jenes Nachdrucks an das Princip der Beweglichkeit geben müßte, wie es in dem Wechsel der Füße liegt. Anders verhält es sich hier mit dem Versmaaß des Nibelungen-Liedes, welches, ungeachtet des Endreimes, in der That eine Mannigfaltigkeit gleichzeitiger Füße durchgebildet hat, ohne doch an Inhaltsschwere des Reimes zu verlieren; allein dies liegt in der Einführung einer überzähligen Sylbe, welche in der Mitte der Strophe eine trochäische Hauptcäsur bildet, in welcher sich erst die rhythmische Aufwallung der ersten Hälfte beruhigt, und so in dieser Ruhe dem Ausgang der anderen Hälfte das Gleichgewicht stellt; durch diese Einführung der kurzen überzähligen Sylbe in diese Hauptcäsur verliert es auch die Starrheit des Alexandriners, und hält doch zugleich in der steten Wiederholung der Hauptcäsur an ein und derselben Stelle der Strophe an dem Gesetz der Einfachheit, welches den epischen Versbau bezeichnet, indem es so antike metrische Freiheit der ritterlichen Gemessenheit des Wortes einigt. Der Grund, welcher alle diese metrische Einfachheit, und zugleich in engeren Kreisen gehaltene Abwechselung des epischen Versbaues bedingt, liegt aber in der objectiven Richtung des Epos selbst; denn das Object kann nur als solches ergriffen werden, so fern es in sich selbst feststeht und auf sich selbst beruht, eine große Mannigfaltigkeit

von Rhythmen und Maaßen, in ihrer individuellen metrischen Variation, würde aber äußerlich nur als dichterische Willkühr hervortreten, oder innerlich gefaßt von der jedesmaligen eigenen begeisterten Stimmung des Dichters ausgehen, und so dem objectiven Standpunkte entrücken, oder das Objective selbst durcheinander werfen. Daher muß selbst jene Abwechselung gleichzeitiger Füße vorherrschend nur von dem Objectiven der Ereignisse bedingt seyn, wenn sie ganz dem epischen Charakter entsprechen soll; und dieses Gesetz findet sich namentlich in dem epischen Hexameter der Alten ganz besonders reich und mannigfaltig angewandt, indem sich das geflügelte Wort desselben in seinem daktylisch-spondeischen Bau so überwiegend der Situation der Handlung anschmiegt, daß es dieselbe sogar durch die individuelle Behandlung seiner Rhythmen malerisch in sich aufnimmt. Von dieser objectiven Stellung des Epos geht es gleichfalls aus, wenn einzelne Beiwörter bei der Bezeichnung der Personen und anderer vorwaltenden Gegenstände der Dichtung immer wiederholt denselben beigelegt werden, der Begriff des Epitheton ornans erschöpft dieselben durchaus noch nicht, denn allerdings schmücken sie den Gegenstand, dem sie beigelegt werden, weiter aus, oder auch, antiphrastisch schmückend, vermehren einzelne denselben noch mehr, wenn er es so verdient; aber dies würde durch eine Mannigfaltigkeit der Beiwörter noch mehr erreicht werden können, wenn es die Stimmung und eigene Ansicht des Dichters ausdrücken sollte, was aber nicht geschieht; denn ihr Wesen ist, den Gegenstand selbst genauer nach seiner Eigenthümlichkeit zu bezeichnen, so daß er in einer bestimmten Individualität der Wirklichkeit dasteht, und so in die Handlung eingreift; daher können sogar ganz äußerliche Bestimmungen eintreten, wenn gerade diese Aeußerlichkeit eine besondere Geltung und Entgegensetzung gegen anderes in sich trägt; so steht z. B. bei Homer das Beiwort — der bräunliche Held Menelaos, die blauäugige Athene, die Hauptumlockten Achaier u. s. w. — bei aller Aeußerlichkeit der Bezeichnung doch stets in scharf bestimmter Begränzung oder Gegenüberstellung des Gegenstandes gegen andere dergleichen da, und durch die Iden-

tität der Wiederholung wird die objective Bestimmtheit des Gegenstandes nur desto fester gestellt. Es ist aber keineswegs die gemeine Aeußerlichkeit, und eben so wenig nur die einfache durch den Begriff gefaßte Bestimmtheit des Objectiven, welche in diesen Beiwörtern ausgeprägt wird, vielmehr wie alle Poesie auf dem regen Spiel zwischen Idee und Ideal zugleich beruht, und es erst durch diese festgehaltene Beziehung zu dem Ideal sich in künstlerischer Schönheit entfaltet, so ist es auch mit diesen Epitheten der Rede; obgleich ausgeprägt im bestimmten Wort ist der Ausdruck doch stets so gewählt, daß er zugleich als eine Vergeistigung des Gedachten durch das Ideal dasteht; in so fern ist er allerdings ein besonderer Schmuck der Rede, und auch das tadelnde Beiwort ist in diesen Schmuck der Dichtung gehüllt, denn es entlehnt nicht von dem Zerrbild den Ausdruck, sondern vielmehr von jenem Standpunkt der Ironie und des Humor, in welchem ein edler Unwille gegen das Schlechte und Gemeine von dem Ideal getragen, diese Nichtigkeit und Verzerrung des Daseyns desto tiefer herabsetzt, jemehr es dem Glanz des Ideals sich entzieht, oder auch geradezu sich ihm entgegenzustellen sich vermißt. Eben so ist auch die Vergleichung, welche dem Epos so geläufig ist, keineswegs nur ein äußerlicher Schmuck der dichterischen Darstellung, sondern dient gleichfalls dazu, um die objective Gestalt des Epos noch vielseitiger festzuhalten, und durch die Analogie des Wirklichen zu größerer Anschaulichkeit zu erheben; daher wird sie auch selbst objectiv weiter entfaltet, während die lyrische Poesie ihrem Wesen gemäß hier nur Anspielungen gestattet; aber die Wahl der Vergleichung und die Ausführlichkeit ihrer epischen Behandlung hängt allerdings nicht blos von der größeren Aehnlichkeit und Folgerichtigkeit verwandter Erscheinungen ab, sondern sie muß zugleich in reger Freiheit und schöpferischer Lebendigkeit die dichterische Anschauung des Gegenstandes noch steigern, und so durch das Sinnvolle, Geistreiche und Ungewöhnliche der Beziehung auf ideale Weise das ideale Bild des Gegenstandes vollenden.

Wenn gleich das Epos weder mit der geschichtlichen noch mit der philosophischen Darstellung von dem was da ist, wie bereits gezeigt, in eins zusammenfällt, so ist demungeachtet den objectiven Momenten der Idee gemäß seine eigne Darstellung eben so wohl dichterische Verarbeitung des geschichtlich Gegebenen wie des philosophisch Bestimmten, in sofern im ersten Falle die Idee das Leben durchdringt, und zur festen Gestalt des äußern Daseyns hinstellt, und im andern Falle das Daseyn zu seiner eignen Innerlichkeit erhebt, und in der innen waltenden Mächtigkeit seiner geistigen Principien zum freien Bewußtseyn emporträgt, und so sein Gewordenseyn zur lebendigen Anschauung des Werdens selbst wieder gestaltet; und diese doppelte Beziehung ist es nun auch, in der das Epos zunächst in seiner Besonderung hervortritt; aber es schließt sich ihnen noch als dritte Seite des Epischen die rein erdichtete Verwirklichung von demjenigen an, was seiner besondern Voraussetzung nach gerade so geschehen seyn könnte, wie es der Dichter gestaltet; indem hier diejenige objective Richtung der Idee eintritt, nach der sie sich selbst zur eignen Voraussetzung der Wirklichkeit wird, und demgemäß dieselbe von neuem, und als eine andere zur Gestalt bringt; es ist aber hier keineswegs das Subjective irgend einer Annahme von etwas beliebig Gedachten, welche mit dieser Art von Voraussetzungen der Idee verwechselt werden darf, um den Kreis der eignen Ansichten dadurch zu erweitern, vielmehr ist es ein Hinüberwenden zu der schöpferischen Gestaltung des Daseyns als eines gemeinsamen und sich selbstständigen, worinne der Gedanke auf und niedersteigt, und in einem regen Spiel von Vorstellungen des als wirklich Gegebenen schöpferisch waltet, so daß er nur das Eigne denselben beimischt, um es zu einem allgemeineren Daseyn zu erheben, und dasselbe mit dem Vorhandenen zu neuen Schöpfungen zu durchdringen. Für den Standpunkt des Ideals würde aber noch keineswegs selbst diese schöpferische Bewegung des Gedanken ausreichen, wenn sie nur auf dem logischen oder auch physischen Princip der Möglichkeit ja selbst Wahrscheinlichkeit beruhte; vielmehr ist es die volle schöpferische Freiheit der dichte-

rischen Kraft, welche hier den Gedanken tragen und seiner Verwirklichung zu Hülfe kommen muß; und so ist es deshalb ganz besonders die Phantasie als die Idee schon zum Bilde gestaltend, oder sie vorbedeutend, welche diesen Kreis des Epos ganz erfüllt, oder doch in ihm bei weitem überwiegt. So ergeben sich daher drei Arten von epischen Dichtungen, welche diesen drei Hauptrichtungen der objectiven Verwirklichung des Geschehenden entsprechen: das historische Epos, das philosophische und das Epos der Phantasie, um nicht in gleichmäßiger Wortfügung das phantastische Epos zusagen, da dieses Beiwort nur auf die übergroße Mächtigkeit der Phantasie hinweist, verbunden mit der regesten Aeußerung derselben. — Das historische Epos zunächst ist nun auch gerade dasjenige, welches seinem Wesen nach den Charakter des Epischen am Umfassendsten ausspricht, theils von Seiten der Kunst, weil hier die Poesie die volle Herrschaft über die Starrheit und Festigkeit des Wirklichen ausübt, und so dieser gegenüber die eigne volle Freiheit und ihre ganze Mächtigkeit über den Stoff geltend zu machen vermag; theils auch von dem innern Gehalt des Epischen aus, weil hier die Poesie die mannigfaltigsten Gegensätze in der Entfaltung der der That von dem Absoluten aus bis in die verschiedenartigste und reichste Vermittelung derselben in den äußern Verhältnissen des Daseyns darzustellen genöthigt wird. Namentlich ist es der Heros in seinem Thun und Leiden, welcher hier auch dem idealen Standpunkte des Epos völlig entspricht, deswegen weil das Wesen desselben ganz aufgeht in das Ideal, und doch auch ganz wieder in ihm die harte Wirklichkeit des Daseyns durchdringt; ja sein innerstes Wesen ist epische Urpoesie der That, nur das Idee und Ideal durch und in die That selbst gegeneinander spielen; dagegen ist es Sache des Dichters das im idealen Wort schöpferisch neu zu gestalten, was in jenem die ideale That zur Wirklichkeit brachte. Die epischen Dichtungen des Homer sind in aller Beziehung diejenigen, in welchen dies am Vollendetsten zur Ausführung gelangt; wahrhaft weissagerisch waltet in ihnen der schöpferische Geist der That, und es steht hier die dichterische Ge-

staltung derselben so tief in dem innersten Wesen des Heros und den Urprincipien des Factischen, daß das volle Leben der That wie die großartige Uranschauung eines erhabenen Sehers daraus hervorgeht; dieser divinatorisch beherrschende Blick des Sehers ist es auch, der diese Dichtungen mit einer so mächtig abgeschlossenen Einheit und Harmonie des Ganzen und des Einzelnen durchzieht, daß jenes kritische Zerreißen dieser epischen Dichtungen von hier aus nur als eine glänzende Leichtfertigkeit erscheint, welche bei aller Mächtigkeit scharfsinniger Gelehrsamkeit, doch nur sich selbst geltend zu machen sucht; Aristoteles in der kühnen Gewalt wissenschaftlichen Scharfsinns und der vollen Freiheit des Gedanken wagt viel, wo es gilt, frühere Schöpfungen der Idee und eines individuell durchgebildeten Geistes zu stürzen und seine eigne Herrschaft des Gedanken zu gründen, aber gerade seinen Lehren über das Wesen der epischen Dichtung liegt überall der alte Homeros zu Grunde, und so hatte er auch an ihm die Flamme des Welteroberers in Alexander dem Großen zur vollen Glut entzündet; wäre ihm jene Zerrissenheit des Homeros nur irgend denkbar oder findbar gewesen, er hätte sie gewiß, bei seiner großen Wahrheitsliebe zugleich, nicht verborgen gehalten, wo es galt die Kunstlehren der Poesie wissenschaftlich zu gestalten. Im Gegentheil aber auch da, wo er für die künstlerische Nachbildung irgend einer That (πράξεος μίμησις) die Anforderung stellt*), daß diese eine sey, und ein Ganzes, und in den Theilen ihrer Verwirklichung so zusammenstimmend, daß mit Versetzung oder Hinwegnahme irgend eines Theiles selbst das Ganze ein andres werdend zur Schwankung gelange, ist es gerade Homer in seiner Odyssee und Iliade, von dessen Einheit der Handlung, habe jener dieselbe nun durch Natur oder Kunst erreicht, er hierbei ausgehend zu obiger Behauptung gelangt, so wie er denselbigen gleichfalls**) in Hinsicht des wunderbar Tiefen, womit er sich der intensiven Einheit der Handlung bemächtigt, gegen alle

*) Aristot. Poetic. c. 8.
**) l. l. c. 23.

die andern Dichter des Epos für einen Göttliches weissagenden (θεσπεσίον) anerkennt. Auch jener mythische Charakter des Epos in seiner schöpferischen Herrlichkeit, Freiheit, ja selbst sinnvoll treffenden Feinheit bei der Leitung und Vermittlung des Wirklichen, wie derselbe sich in den epischen Dichtungen des Homeros ausprägt, indem hier das Mythische in voller Lebendigkeit der Gegensätze von Hoheit und Lieblichkeit, Huld und Starrheit, gegeneinander tretend, und zugleich beherrscht von der Heiligkeit und Unwandelbarkeit des Absoluten in allen seinen Verhängnissen und Schickungen in menschlichnaher Verwirklichung des Göttlichen seine Dichtungen durchzieht, ist eine andre Seite, welche jene absolute Mächtigkeit des Faktischen darthut, und noch mehr steigert; indem es grade in den epischen Dichtungen Homers so ideal und gedankenschwer zugleich, und dabei auch wieder so einfach und natürlich dem Laufe der menschlichen Dinge sich anschließt, daß es selbst noch für uns, denen jene alte mythische Weltherrlichkeit des Göttlichen in dem Glauben und Schauen des Gemüthes längst untergegangen ist, doch immerwährend als eine heilige symbolische Ursprache göttlichen Waltens und menschlich sinnvollen Träumens und Ahnens von den Urtiefen des Daseyns sich geltend macht, und verbunden mit jenem idealen Reize der Phantasie, der darin liegt, nur desto schöpferischer fortwirkt, und mit allgewaltigem hinreißenden Zauber erfüllt. Eben so enthält auch das homerische Epos alle andern Reize des Epischen in sich vereinigt; bald entfaltet es weissagend das Künftige, bald schaut es in lebendigen Schilderungen die Gegenwart an in seiner Zeit, bald blickt es zurück auf alte mythische Sagen von dem, was früher geschah, dann wieder wird es in seinen Darstellungen philosophisch-didactisch, besonders da, wo es das Ethische der Verhältnisse berührt, und endlich verbindet es selbst das Phantastische dem Mythischen, wie sich dies besonders in einzelnen Abentheuern des Odysseus, namentlich seinem Aufenthalt bei der Circe, und so manchem von dem, was sich daran knüpft, mit Bestimmtheit erweist, wenn gleich nicht sein Hinabsteigen in die Unterwelt dieses Gepräge an sich trägt; indem hier

der Dichter mit wahrhaft ethischer Einfachheit dem Entwickelungsgange des Mythischen sich hingiebt, und selbst den finstern Ernst und die unabwendbaren Schrecknisse des Hades durch den Geist der Weissagung mildert, der aus dem ganzen Kreis dieser Erscheinungen aufgeht, und das Gemüth in den Tiefen des Schicksals und seiner Nothwendigkeit stark macht, und es weit erhebt über den Eindruck des Einzelnen selbst. Wunderbar treffend und die Individualität scharf characterisirend sind aber auch diese Einzelnheiten selbst, welche in jenen Schilderungen hervortreten, und insbesondere derjenige Kreis der Persönlichkeiten, welcher die heilige Ilion umstürmte, ist mit der größten Schärfe ihrer Eigenthümlichkeiten gezeichnet, eben so steht das Schattenbild des Herkules in der vollen Eigenthümlichkeit da, sey es, daß der Dichter, der ja den herrlichen Alciden selbst unter den Göttern weilen läßt, dasselbige schildert, um dem Odesseus im regen Mitgefühl erhabener Duldung zu begegnen, oder zugleich weil auch er einst die heilige Troja siegreich bekämpfte, und den Namen der Hellenen vor andern Helden der Vorzeit den Völkern des Auslands leuchtender machte, wenn gleich freilich keine bestimmt ausgesprochene Hindeutung auf den letztern Zweck des Dichters hinweist. — Dem mythisch-historischen Epos gegenüber steht das mystische, welches überall das Geschichtliche in seiner Fortentwickelung in dem innersten Grunde der Dinge, in dem Göttlichen selbst, wieder untergehen läßt, welches daher nur handelt, um durch die That wieder einzugehen in das Absolute; die Sagen vom heiligen Gral sind aus der christlichen Zeit längst schon auf solche Weise behandelt, aber auch nicht selten versinken die Dichtungen der Art in das Gestalt- und Farblose, und werden dadurch dem eigentlich vielseitig-schöpferischen Leben der Poesie wieder durch eine gewisse Einförmigkeit und Wiederholung entfremdet. — Einen höhern Gegensatz dagegen auf dem Gebiet des historischen Epos bildet das romantische Epos dem heroischen Epos gegenüber. Auch in dem letztern ist es, wie in jenem, Heldenruhm und Heldenleiden, was die Dichtungen durchzieht, nur daß dort in dem antiken Heros ein Herabsteigen des Gött-

lichen zu dem Menschlichen waltet, und so den Heros mit den Göttern ausgleicht, dagegen in dem romantischen Epos strebt die Sehnsucht des Helden zu dem Göttlichen empor, und er erreicht auch in einzelnen Thaten ein Gleichniß des Göttlichen, aber dieses selbst steht ihm hoch und fern, wie auch die Minne diese geheimnißvolle und unergründliche Sehnsucht nach dem Göttlichen in sich schließt; und so ist der ritterliche Held ein ganz anderer als der Heros der alten Poesie. Nur da, wo es noch die tapfere kühne That allein ist in ihrem lieblichen Wechsel mit dem Spiele der Minne, welche das Ritterliche oder vielmehr noch die Wiege des Ritterthums bezeichnet, — wie es in dem epischen Kreise des Nibelungen-Liedes sich ausprägt, wo das Princip des religiösen Glaubens noch durchaus ruht, welches die andere Seite des Romantischen ausmacht, — finden wir noch nahe Berührungen mit dem Antik-Epischen oder dem Heroischen; nur daß auch zugleich jener mythische Hebel fehlt, welcher den Gegensatz des Heroischen und Romantischen zu einander vollendet, während umgekehrt ein tiefes ahnungsreiches Gefühl und überhaupt die dichterische Herausbildung der Gemüthsstimmungen, so wie im Aeußern die Assonanz des Reimes auf das mystische Princip der Dichtung unbedingt hinweisen. Dagegen sind es namentlich die epischen Dichtungen des Ariost und Tasso, welche die höchste Blüthe des Romantischen entfalten. Der allgemeine Character der historischen Behandlung des Epos gilt von ihnen auch, nur daß überall der Glaube und die Liebe von den sinnlichsten bis zu den geistigsten Momenten des Daseyns hindurch die That durchdringen, aufheben und bestimmen; darin leuchtet ihr Ruhm und ihre Herrlichkeit, darin besteht das Eigenthümliche, als die allseitige Durchbildung des Romantischen in denselben. Es ist aber nicht zu läugnen, daß das mystische Princip, welches darin waltet, die That nicht selten zu sehr der bestimmten Wirklichkeit des Daseyns entrückt, und den immanenten Zusammenhang der That minder bewahrt; dies erweist sich namentlich an den Episoden, welche hier nicht selten weniger tief der Hauptsache sich einend, sogar der Flatterhaftigkeit eines das Leben zu leicht nehmenden

Gemüthes entsprechen, welches nur durch die Stimmung zusammengehalten äußerlich mehr sprungweise hin und her eilt. So durchzieht das Epos in diesem sprungweise vielfach hin und her gewandten Erfassen des Wirklichen eine poetische Richtung, welche noch den Character des Lyrischen, das Subjective der Dichtung, bewahrt, und dasselbe noch sehr durch die objective Gestaltung der That hindurch scheinen läßt; daher vergessen wir so auch hier den Dichter viel weniger über dem Stoffe, als dies bei den mythisch-heroischen Dichtungen epischer Art irgend der Fall ist selbst wenn er nicht absichtlich mit in die Dichtung einredet. — Außer dem Heroischen ist es aber auch die Erscheinung des Natürlichen, als eines durch die gemessenen Verhältnisse des vielseitigen Menschen und Weltverkehrs noch Unvermittelten und in seiner ursprünglichen Einfachheit den Gegensatz zu jenem Bildenden, und dadurch selbst in mannichfaltigen Conflict mit ihm Tretenden, welches in seinem Handeln eben durch das Gegenspiel und die Verkettung dieser Contraste Veranlassung zu epischen Dichtungen darbietet; weil hier das jedesmalige Ereigniß als eine individuelle Situation des Lebens aufgefaßt, die Idee in ihren Wechselbeziehungen zwischen Hingeben an die Natürlichkeit des Daseyns und ihrem sich Aufrichten zur eignen Freiheit als ein Gegenspiel der Natur und der Freiheit selbst darstellt, welches in der Mächtigkeit der Natur die absolute Gewalt der That ausspricht, und in der Freiheit die Selbstständigkeit und Individualisirung des Persönlichen der Handlung geltend macht. In diesem Gegenspiel des Natürlichen und zur geistigen Freiheit Aufstrebenden in der Idee ist es daher auch dem Ideal möglich, eine reiche und vielseitige Berührung mit der Idee zu erlangen; und wenn in dem heroischen Epos das Erhabene und Liebliche zugleich es war, welches die That in idealer Schönheit gestaltet, so ist es hier eben jenes Contrastes willen das Naive und Sinnige, je nachdem bald die Freiheit der Idee, bald die Mächtigkeit der Natur in solcher überwiegt und emporstrebt, welches den eigenthümlichen Character des Schönen bezeichnet. Bei den Alten erscheinen diese epischen Dichtungen vorherrschend unter

dem Standpunkte des Naiven, und da es das Zwiegespräch ist, an welchem sich die Reflexionen desselben, ja auch die Situation seiner verschiedenen Berührungen, am lebendigsten ausspricht, so ist gerade diese Form der Darstellung gemäß der Richtung der Alten zu der vollen Plastik der Handlung die characteristische bei ihnen auf diesem Gebiete; nur so, daß zu diesem Zwiegespräch auch das mit sich selbst gehört, in welchem von dem Dichter eingeführte Personen aus dem Kreise der ländlichen Natur für sich über dergleichen Gegenstände eine anschauliche Darstellung bieten; deshalb jedoch mußten auch diese Dichtungen wieder nur von kleinerem Umfang im Vergleich zu dem eigentlichen historischen Epos werden, so daß sie mehr nur als Bildchen (εἰδύλλια), denn als weitausgeführte dichterische Anschauungen der That erscheinen konnten, und es ward selbst dieser Ausdruck der Hellenen für dergleichen Dichtungen, Idyll, — allmählig der herrschende für dieses ganze Gebiet des Epischen, nur das Einzelne dieser Dichtungen, in zusubjectiver Richtung hervortretend, auf das Gebiet des Lyrischen übergehn, und sich namentlich den epigrammatischen Dichtungen der Alten enger anschließen. Die Einfachheit, Unabhängigkeit und muntere Laune des hellenischen Hirtenlebens, dem sogar noch in späterer Zeit ganze Gebiete des Landes sich hingaben, und wo besonders die Völkerschaften dorischer Abstammung die größere Einfachheit und Unabhängigkeit bewahrten, machte gerade diese Gegenden zu Dichtungen der Art sehr geeignet; und wie schon Homer den Polyphem und seine Genossen auf Sicilien ein zügellos-wildes und unabhängiges Hirtenleben führend dichterisch darstellt, so ward dort später, als der siegende hellenische Geist keines Οὖτις mehr bedurfte, um Hirten und Heerden zu zügeln, durch Theocrit die reizendste Blüthe idyllischen Lebens dichterisch schön und mannichfaltig besungen. Jedoch ist es keineswegs in den Dichtungen der Alten, welche sie mit dem Name Idyll bezeichnen, das Hirtenleben allein, sondern überhaupt sind es anschauliche Dichtungen aus dem Gebiete des einfachen Naturlebens, die sie so benennen, und nach einem engern Begriff des Epischen, indem sie lediglich das historisch-

epische darunter verstehen, eben wegen den Merkmalen, die solche Dichtungen auch hier mit dem Epischen gemein haben, und zugleich wegen ihrer dialogisirenden Form, welche in das Drama hinüber spielt, als eine gemischte Gattung von Dichtungen ansahen und bezeichneten, welche ihnen zwischen dem Epischen und Dramatischen mitten inne stand. In neueren Zeiten, angeregt durch die Idee eines arcadischen Schäferlebens, wie durch die Schwärmerei der Minne in den provençalischen und spanischen Dichtungen der Art, ward das Sinnige und Minnige überwiegend in den idyllischen Dichtungen, die nun auch ohne die dichterischen Maaße in freiem Rhythmus der Sprache gestaltet wurden, wie z. B. Geßner in solcher Form, ja sogar in ihren Uebertreibungen, Frankreichs Dichter in einer für unsere Literatur höchst unzugänglichen Zeit zur Begeisterung und Nachahmung anreizte, wie dies besonders von Berquin und Florian gilt. Eine neue Durchbildung der idyllischen Dichtungen, angewandt auf die Einfachheit und Natürlichkeit des ländlichen Lebens, oder auch auf solche gesellige Verhältnisse, in welchen noch das Natürliche und Einfache der Sitten überwiegt, fand in der modernen Poesie der Deutschen statt, und namentlich sind es hier Göthe, Voß und Kosegarten, welche diese Behandlung des Epischen am Gelungensten durchführten, das Sinnige und das Naive einander wieder einend; aber in dem Character des Naiven selbst liegt es, daß bei allem Trefflichen, was von dieser Seite die antike Kunst leistete, dennoch die moderne Dichtung vom classischen Geist des Antiken durchdrungen, und so seine Reize und seine Schönheit in sich aufnehmend, den Character des Idyllischen vollendeter auszuprägen vermochte, als es sogar der hellenischen Dichtung möglich war; deswegen, weil eine höhere Mächtigkeit der Idee, welche die Fortentwickelung des Menschlichen bezeichnet, aus ihrer Unmündigkeit aufsteigend, und wieder gehalten von einer größeren Innigkeit des Naturlebens, zugleich vergeistigt durch eine höhere Durchbildung von den Naturverhältnissen so nahe stehenden socialen Beziehungen und Verhältnissen, wie namentlich dem Familienleben, den Reiz des Naiven vermehren und

seine Vielseitigkeit und Feinheit durch Häufung der Contraste und Milderung ihrer schroffen Begegnung unendlich steigern mußte. So vermochte daher auch die volle factische Entwickelung der Thatsache und nicht blos die Häufung der Momente ihrer Situation die ausführlich erzählende epische Form an die Stelle des Zwiegesprächs zu setzen, und dieses selbst nur wie im heroischen Epos als eine Seite der allgemeinen epischen Form wieder hinzustellen; jedoch würde es jener Einfachheit der Verhältnisse ganz unangemessen seyn, wenn hier die Handlung und ihre Darstellung im Wort so weit ausgreifend und so vielfach durch Episoden, Gleichnisse und Verwickelung der Ereignisse hindurchdringen sollte, als dies für die welthistorische Bedeutung des Heros und seines Thuns, welches in allseitiger Beziehung die sämmtlichen Momente der That zur Verwirklichung zu bringen hat, nothwendig erfordert wird. In dieser neuern Durchbildung der idyllischen Dichtungsweise berührt es sich gleichfalls in dem Bau seiner Verse wieder mit dem der Alten, indem namentlich Voß es war, welcher hier den Hexameter wieder zurückführte, den die Alten auch für diese Dichtungen vorherrschend gebrauchten, der aber in seinem Bau gegen den heroischen Vers der Art dadurch nicht blos abwich, sondern auch sich der Natürlichkeit des Ländlichen noch dadurch besonders anschmiegte, daß ihm Wort und Sinn häufig mit dem Ende des 4ten Fußes abschloß, und so den Abschnitt des Verses bewirkte, welcher als die Caesura bucolica eben deshalb bezeichnet wird, aber auch dadurch zugleich den Versbau in zwei so ungleiche Theile zerlegte, daß, wie man schon längst bemerkte, dadurch das Aufschnellen einer heftigen Bewegung, die plötzlich anhält, und sich beruhigt, in den Rhythmus hineintritt, aber auch so durch diese Ungleichmäßigkeit der Bewegung die naive Freiheit des Natürlichen bezeichnet, so wie das philosophische Epos, namentlich des Empedocles, durch die häufige weibliche Cäsur im dritten Fuße umgekehrt dem Charakter der Dichtung gemäß dem Ganzen mehr Ruhe verleiht. —

Die zweite Hauptclasse der epischen Dichtungen nun, als welche sich die philosophische ergab, hat es als faktische Bestimmung

der That mit dem Werden derselbigen zu thun. Drei Richtungen sind es hier, in welchen die Idee selbst das Leben und seine Ereignisse ergreift, einmal zurückschauend nach dem Grunde des Gewordenen, als dem, woraus es wird, sodann nach der Folge des Vorhandenen, als dem, was es einst selbst werden wird, und endlich als immanente Gegenwart das Daseyn in allen seinen Beziehungen durchdringend, ordnend und belebend, als wodurch das Daseyn selbst als ein bestimmt in sich seyendes wird; und so erscheint hier das Leben bald in seiner Vergangenheit, bald in seiner Zukunft, bald in seiner Gegenwart, aber überall als ein Werdendes, unter der Macht der Idee; darin besteht theils das Factische seiner Bestimmungen, welches dem Epos überhaupt zusteht, theils auch die philosophische Bestimmtheit desselben, indem es eben sowohl in dem Gesetz der Causalität als in der Präsenz der Idee die Urprincipien des Factischen zur Darstellung bringt. Nicht aber jene gemessene Reihe der Gliederung der Causalität, wie sie nach ihren äußersten Gliedern zu sich gesetzmäßig darstellt, ist es schon, welche hier den Anforderungen des Epischen entspricht, noch auch jene starre Gemessenheit des Wirklichen, in welchem die Idee selbst als eine in der Methode ihrer Satzungen unveränderliche Macht das Leben bestimmt; denn es würde in ihr eben so sehr die factische Lebendigkeit des Werdens untergehen, wie die Möglichkeit, daß das Ideal die Bewegungen der Idee selbst in schöpferischer Wechselbeziehung berührte, als wodurch doch erst die poetische Auffassung des Werdens vollzogen wird; vielmehr muß das Gesetz der Causalität, wie die Immanenz der Idee, als eine unmittelbar in, mit und durch die Dinge waltende Macht in ihnen selbst angeschaut, und in dieser Innigkeit der Anschauung mit vollzogen werden, so daß es durchaus nicht die intellectuelle Nachweisung, die Bildung der Consequenzen und die Gemessenheit der Beweisführungen ist, welche der dichterischen Auffassung des Gegebenen Genüge leistet, weil sie dieselbe verhindern und beengen würde; weshalb auch diese Form der Gedankenführung hier lediglich als die untergeordnete dasteht. Nur wo das Leben selbst zur absoluten Anschauung sich erhebt, wie in dem

Blick der Seher, welcher das Werden schon als ein Gewordenes schaut und vollzieht, oder in jener Urbewegung der Ideen, wo sie in unmittelbarer Gewißheit und zugleich schöpferischer Freiheit ihres Wesens als ein kühnes Urspiel des Lebens die Wahrheit gegeneinander leuchten, und von da aus selbst das Seyn als ein Werden ergreifen, ist hier die wahrhaft dichterische Gedankenbewegung gegeben. Man hat das philosophische Epos auch das didactische genannt, indeß bezeichnet dieser Name mehr einen äußerlichen Zweck dieser Dichtung, als das innre Wesen desselben, und verleitet so leicht zu Einseitigkeiten in der Auffassung dieses Begriffes vom Epos, weshalb er selbst wegen seiner einseitigen Hindeutung auf die Thatsache hier nicht füglich angewandt werden konnte. Dagegen nach jenen drei angegebenen Richtungen, in welchen sich die Idee der Thatsache als einer philosophischen Genesis bemächtigt, lassen sich die einzelnen Arten dieser epischen Dichtungen noch schärfer characterisiren und absondern. So gehört zu denjenigen epischen Dichtungen, welche den Grund der Dinge und besonders seine Beziehung zu dem Menschlichen darstellen, von dem Standpunkt des Mythischen aus die Theogonie des Hesiod, nur daß freilich die Mythe selbst, als schon zu starr geworden in den Ansichten der Zeit, ein weniger reges Leben gestattet, als wenn sie in ihren philosophischen Tiefen frei gemacht und in schöpferischer Beweglichkeit gehalten würde; deshalb nimmt auch Hesiod in der Entfaltung der Titanenkämpfe eine Wendung der Thatsachen zu Hülfe, welche sonst dem heroischen Epos eigen ist, ungeachtet er im Uebrigen sich zu sehr an den stetigen Entwickelungsgang der Causalität hält, und so auch das Werden und die Zeitreihe des Göttlichen in einer stetigen Entwickelung zu dem Menschlichen hin fortschreiten läßt; indem er eben nach dem Gesetz der Causalität als dem Princip der philosophischen Zeitfolge die Handlungsreihe selbst ganz naturgemäß hinstellt. Nur die lebendige Empfänglichkeit und der fromme Glaube der ältern Zeit an die Wahrheit und Gewißheit der Mythen mußte dieser Dichtungsart einen lebendigern Eindruck bewahren, und so läßt sie sich auch ganz nur in Beziehung auf

ihre Zeit erfassen. Dagegen sind Miltons verlorenes Paradies und Klopstocks Messias von dem Standpunkt des Modernen und dem Princip des Christlich-Ethischen aus, der in beiden Dichtungen waltet, der Art, daß in ihnen die heilige Ueberlieferung früherer Zeiten nicht blos als eine freie Wirklichkeit höheren Seyns nur überhaupt und im Allgemeinen das irdische Daseyn leitet und begründet, sondern vielmehr ist dort der Sündenfall, hier das göttliche Werk der Erlösung, als ein individuelles Grundereigniß in seiner ganzen Fülle und Bedeutung für die Menschheit dargestellt; und gerade dies, daß eine bestimmte und in besonderer göttlicher Huld und göttlicher Macht stehende menschliche Persönlichkeit dort in den ersten Menschen und hier in dem menschgewordenen Messias das Ereigniß vollzieht, welches dort so viel Weh, hier so viel Heil und Segen über die Menschheit bringen soll, giebt dem modernen Epos der Art, in seinem positiven Ergreifen des christlich Mythischen aus dem starken Thatbestand des biblisch Geschichtlichen, schon an sich eine engere Verwandtschaft mit dem historischen Epos, und die mystische Vertiefung der Idee in die geläuterte Fülle geistig hehrer und sinnvoll verklärter Wahrheit giebt hier der dichterischen Darstellung einen höhern Reiz, und ihre Zeit hat beide Dichtungen mit Bewunderung vernommen; aber wenn die Gegenwart besonders an Klopstocks Messias kälter vorübergeht, so liegt dies einerseits gewiß an dem oft nur abstrakten Standpunkte der Idee des Christlichen, statt der eigentlich mystischen und speculativen Vertiefung in die absolute Anschauung derselben, andrerseits aber auch bei Klopstock an dem dem antiken heroischen Epos zu engen Anschmiegen der christlichen Form der Begeisterung, welche allerdings etwas von dem eigentlichen Ziel christlicher Erhebung des Geistes zu den Geheimnissen der Gottheit Ablenkendes mit sich führt; aber es sind beide Dichtungen wieder so sehr von echt biblischer Anschauung des Göttlichen und so sinnvollen Momenten der philosophischen Betrachtung desselben durchzogen, daß sie beide, ohne Vorurtheil in ihrer dichterischen Einheit ergriffen, wohl als herrliche Werke epischer Kunst ihre Geltung finden. — Zu

denjenigen Dichtungen, welche von dem Standpunkte abso-luter Anschauung aus, sey es unter dem Gesichtspunkte des Sehers, oder unter dem des speculativen Freiwerdens der Idee die Verhältnisse des Seyns und Werdens gegeneinander nach dem darin immanenten Walten der Idee ergreifen, und so das Daseyn darnach gestalten, gehören die cosmogonischen Dichtungen der Alten, aber vor allen die physikalisch-epische Dichtung des Empedocles, in welcher die Idee in größter Regsamkeit und Lebendigkeit und als inwohnende Macht der Dinge, deren Seyn und Werden bestimmt und in inniger Fortentwickelung durchdringt. Den neuern physicalischen Dich-tungen dagegen fehlt es hier an Vertiefung in das innerste ideelle Wesen der Sache; so haben Neubecks Gesundbrunnen, in dem der Dichter, durch die geheimnißvollen Tiefen der Erde geleitet, die Erscheinung jener Quellen auf die innere Mächtigkeit der Natur selbst gründet, zwar die philosophischen Tiefen des Epos berührt, aber er irrt mehr in phantastischen Schilderungen des Grauenvollen und Gewaltigen der Natur auf und nieder, als daß er den Gegenstand selbst in seiner innersten Lebendigkeit und immanenten Eigenthümlichkeit des Werdens festhält. Gerade diese Anschauung der Natur ist aber diejenige, welche der epischen Naturschilderung auch in Hinsicht der äußern Gestaltungen der Natur zukommen muß, wenn sich die dichterische Anschauung der Natur nicht in eine ganz äußere und nur durch die lockern Fäden der Ortsveränderung zusammen gehaltene Beschreibung, oder auf gewisse Weise mehr malerische Nachbildung der Natur beschränken soll. Dies aber ist durchaus ein Abweichen von dem Wesen des Epischen überhaupt, und kann nur als eine Spielart des Lyrischen gelten; um so mehr, da dergleichen Darstellungen, wie z. B. eine dichterische Darstellung einer Rheinfahrt den Situationen und dem Laufe des Flusses gemäß, gewöhnlich nur eine Reihe von Reflexionsbeziehungen der äußern Be-trachtung geltend machen, statt daß die Idee und der schöpfe-rische Geist der Natur daraus aufgeht, und in ihnen sinn- und bedeutungsvoll waltet. Nicht minder scheint unter dem Gesichtspunkt des Ethischen diejenige Dichtung des Empedocles,

welche unter dem Namen der Läuterungen (Katharmen) bekannt ist, die dem Leben immanente ethische Macht der Idee, wie sie sich zugleich durch Erfahrung und absolute Anschauung der Dinge bewährt, ausgesprochen, und so in dem menschlichen Leben nach seinem Thun und Leiden das tiefere ethische Werden und Seynsollen der That dargestellt zu haben, so viel sich aus den wenigen Bruchstücken derselbigen schließen läßt. Aber nicht blos das Ethische des Daseyns, sondern auch das Praktische überhaupt, d. h. was in dem Leben überhaupt zu thun und zu lassen, oder auch was in besondern Verhältnissen des Lebens so zu bestimmen sey, ist zu einem Gegenstande epischer Dichtungen geworden; so thun dies in erstererer Beziehung die „Werke und Tage" des Hesiodus, in letzterer, und zwar angewandt auf das Landleben, die Georgica Virgils, und andere dergleichen Dichtungen der Alten in anderer Richtung; da aber auch hier der Standpunkt der Reflexion die objective Gestalt des Lebens gegeneinander spielt, und zugleich wegen dem zu großen Festhalten an den Momenten der Erfahrung und äußern Entwickelung des Lebens ein tieferes Eingehen in die Innerlichkeit der Idee immer wieder getrübt wird, so fehlt Dichtungen der Art immer jene Lebendigkeit und Einheit, welche nur durch das tiefere Ergreifen der Idee in die That gebracht werden kann, und es tritt dann der Reiz der Schilderung oder auch die vielgewandte Darstellung des Einzelnen ein, welches das Ganze bewegt, und mit seiner dichterischen Mannigfaltigkeit ausschmückt; die genannten epischen Dichtungen des Hesiod und Virgil sind gerade die gelungensten auf diesem Gebiete der Dichtung, aber beide tragen von diesen Mängeln an sich; denn im Hesiodus ist es das zu vielseitige Erfassen der Einzelnheiten des Lebens, welches von seinem das ganze Leben umfassenden Standpunkt aus die innere Mächtigkeit der Idee wieder zurück drängt, nach der er anfangs das menschliche Leben als eine große wohlgeordnete Entwickelung besonderer Zustände, in welche zugleich das Göttliche tief einspielt, erfaßt hat, um dann, wie es in seinen einzelnen Erscheinungen denselben tiefern Ernst und das Wohlgeordnete zu behaupten habe, weiter zu

entfalten; wo aber nun die Darstellung oft nur sprungweise und an den Einzelnheiten zersplittert hin und her eilt. Dagegen bei Virgil ist es der Reiz des Idyllischen in der Schilderung ländlicher Situationen, wodurch er den oft zu nüchternen Gang des Erfahrungsmäßigen überdeckt.

Zu denjenigen philosophisch epischen Dichtungen endlich, welche die Folge des Daseyenden als das was es einst selbst seyn wird, darstellen, gehört die divina Comedia des Dante. Soll das Leben der Dinge überhaupt nach seinen Folgen erfaßt und dichterisch ausgesprochen werden, so ist hier entweder nur eine Vorschau des Künftigen als solchen möglich, oder die Anschauung desselben als immer währendes Uebergehen und schon Fortbestehen des Daseyenden in jenem als einem schon Gegebenen, in welches sodann auch jedes Einzelne hinüber gebildet wird, wenn seine Zeit der Vollendung und die Lösung seiner bisherigen Periode des Daseyns gekommen ist. Im ersten Fall wird die dichterische Gestaltung eines solchen Werdens durchaus zur Weissagung, und verliert in so fern eben so wohl durch die Einseitigkeit seiner Zeitverhältnisse wie durch das Subjective was dabei zu viel vorwaltet, sehr den Character des Epischen, oder wird doch selbst einförmig in den Bewegungen seines Werdens, wenn eine Dichtung der Art in größerem Umfange erscheinen sollte; dagegen im zweiten Falle, besonders wenn sich Gesicht und philosophische Anschauung der Dinge innigst durchdringen, ist eine große Fülle, Lebendigkeit und Abwechselung der dichterischen Darstellung gegeben, welche die Momente des Epischen zur reichsten Durchbildung zu bringen im Stande ist. Und gerade in dieser Beziehung steht die divina Comedia als einzig in ihrer Art da. Zwar ist der äußerliche Standpunkt der Idee ein durchaus dogmatischer, in so fern Himmel, Hölle und Fegefeuer als die drei großen Stadien der Läuterung und Umgestaltung des Menschlichen dastehn, aber das Dogmatisch-Starre der Ansicht wird lebendig und frei durch die rege Mannigfaltigkeit der Beziehungen und die geistige Vertiefung der Ansicht, in welcher der Dichter das Wesen jenes dreifachen Daseyns des Jenseitigen zur vollen Anschauung bringt;

und in der That ist dieser dichterische Gang der Idee so tief, und die vielseitigen Berührungen des Alten und Neuen aus den Lebensepochen der Menschheit und des Einzellebens, schließen sich so innig als einander harmonisch ergänzende und vollendende Theile dem Hauptgange der Dichtung an, daß ein bloßes Allegorisiren der Idee, welches hier das kirchliche Dogma vergeistigte, keineswegs schon den Standpunkt dieser Dichtung befriedigend genug feststellt; die Versuche auf diesem Wege den Sinn dieser Dichtung zu lösen, haben alle zuviel gesuchtes, als daß nicht dadurch die poetische Einheit des Ganzen unbedingt gestört werden sollte. Dagegen was man dem Dante schon vor längst zum Vorwurf machen wollte, er habe eine frühere mystische Anschauung seiner Kirche *) benutzt, welche man auch anführt, ja und wäre es auch nur das rege Spiel eines ahnungsreichen Traumes gewesen, was als helles Gesicht zur Anschauung kam, dies führt uns viel tiefer in das innre Wesen seiner Dichtung; innig ergriffen von einer solchen Anschauung und sie so tief in sich aufnehmend, daß sie zum schöpferisch forterzeugenden Princip dichterischer Begeisterung ward, so mochte er jene Klippen leicht umschiffen, wo altheidnische Mythe und christliche Sage sich allzu fabelhaft berührten, und das Antike zur Umbildung des Christlichen verleitete; und auch jene reiche Fülle von Wechselbeziehungen zwischen dem was diesseits und jenseits, konnte nur so in jener innersten Tiefe zusammengehalten, ihrer epischen Form nach zur einer divina Commedia werden, durch welches Beiwort sein Vaterland bleibend und vor allem seine Dichtung bezeichnete, statt daß ein dichterisch zu reges Spiel der Phantasie verbunden mit einem allzuscharfen dialectischen Humor, welche doch beide sonst als characterisches Merkmal von Dante's Auffassung des Lebens dastehn, ihn hier nur

*) cf. Pelli memorie per la vita di Dante Venedig 1758, der einer dergl. Anschauung eines Mönches Albericus im Anfange des zwölften Jahrh. erwähnt, welche zugleich in Cancellieri's observazioni intorno alla questione sopra l'originalità di Dante Roma 1814 ausführlich gegeben wird. Vergl. Streckfuß in seiner Uebers. der göttl. Komödie Th. 1. Einl. p. 46. ꝛc.

zu leicht in ein Uebermaß aufsprudelnder Bildlichkeit und bitterer Laune hätten dahin reißen können. — Das philosophische Epos in einzelnen seiner Richtungen bietet vor allen andern epischen Dichtungen die Möglichkeit ja selbst die Nothwendigkeit dar, das Subjective und zwar von dem Standpunkt des Dichters aus als seine eigne Persönlichkeit geltend zu machen, so ist vor allen jene epische Dichtung Dante's in dieser Beziehung durchgeführt, daß es der Dichter selbst ist, welcher alles das was darin dargestellt wird, schaut und mit erlebt; und eben so finden wir es bei andern Dichtungen auf diesem Gebiete, daß bei allem Festhalten an dem Objectiven der Darstellung doch die Persönlichkeit des Dichters als daran theilnehmend, in dieses Seyn und Werden der Dinge nicht blos dem Innern nach verknüpft ist, sondern selbst in die epische Darstellung in lebendig fortschreitender That mit eingreift; und es ist dies keineswegs dem Character des Epischen entgegen, oder höchstens blos eine einseitige Versetzung jener Grundform des historischen Epos, — nach der die in demselben vorkommenden Personen in ihrem Thun und Leiden als redend auch von dem was sie Großes und Wunderbares erlebten, eingeführt werden, — aus ihrer Mannigfaltigkeit in die Eigenthümlichkeit des Dichters, vielmehr ist es für diejenigen philosophisch epischen Dichtungen, welche sich auf die unmittelbare Anschauung des Werdens beziehn, in so fern sich hier die poetische Anschauung auf den Standpunkt des Sehers hinstellt, und entweder aus ihm oder doch ihm gemäß das Wesen der Dinge betrachtet, diejenige Darstellungsweise, welche hier dem Princip der Wahrheit als die genetische Verkündigung ihrer Erkenntniß am treusten sich anschließt, und in großer Lebendigkeit den Thatbestand des so Gewordenen ausspricht; sie wird aber für die epische Anschauung des Künftigen durchaus nothwendig, wenn es nicht entweder in seiner völlig objectiven Gestalt starr-historisch dastehn, und so den höhern Reiz des Schöpferischen aufgeben soll, oder durch Uebertragung dieser Vorschau des Dichters an eine fremde Persönlichkeit zwar den Character des Subjectiven mildern, aber dadurch auch die Dichtung auf eine unterge-

ordnete Sphäre der Anschauung versetzen soll, nämlich den des Hörensagens, was doch gerade das Gepräge einer philosophischen Vorschau des Künftigen trübt, und daher zugleich hier auf dem Standpunkte des Dichterischen die Freiheit der Idee beengend, das höhere Wechselspiel zwischen Idee und Ideal selbst beschränken würde. Ist aber dabei jenes dauernde Eingreifen des Subjectiven der dichterischen Persönlichkeit in die Dichtung dem Wesen des Epos als einer objectiven Gestaltung der Thatsache keineswegs entgegen, da die Persönlichkeit des Dichters immer in den Conflict des Objectiven gestellt an ihm theilnimmt, ja sogar von ihm ergriffen wird, so daß er vielmehr unbeschadet seiner künstlerischen Freiheit, nach der er sich nur den Eindrücken der Anschauung hingiebt, nie aber selbst aufgiebt, als das Organ erscheint, an welchem das Objective dichterische Gestalt gewinnt, statt seine eigne Ansicht, Stimmung und Bestrebung, oder überhaupt nur vorherrschend Stimmung und Neigung geltend zu machen, so unterscheidet sich doch dieses Verhältniß des Subjectiven als ein in allen Fällen untergeordnetes wesentlich von dem Standpunkte des Lyrischen, in welchem es überwiegt, aber auch eben so sehr von dem Standpunkt des Dramatischen in welchem es dem Objectiven sich gleich stellt, und ebenmäßig in seiner eignen Thätigkeit mit ihm zusammentrifft; obgleich auch das Dramatische wieder in dem Epos, wie wohl als untergeordnetes Element der dichterischen Darstellung, und von der Erzählung der Thatsache nur erst getragen, wie schon gezeigt, seine besondere Geltung fand.

Die dritte Hauptklasse der epischen Dichtungen ist endlich diejenige in welcher die Phantasie vorwaltet. Ihrem Wesen gemäß schließt sie sich in der Entwicklung ihrer Formen dem historischen Epos an, in so fern die Schöpfung der Phantasie als eine freie selbstständige Verwirklichung und Durchbildung des Daseyns sich darstellt, die aber freilich zugleich dem Gesetz der Phantasie gemäß durch eine reiche Fülle wunderbarer und seltsamer Combinationen den positiven Bestand des Daseyns ergänzt und umgestaltet, und in so fern wieder von dem, wie das Wirkliche wirklich geschieht, oder wie

es aus dem inwohnenden Ethos seiner Idee in voller Freiheit idealer Entwicklung innerhalb dem Princip seiner Nothwendigkeit geschehen seyn könnte und sollte, sich absondert; und indem die Phantasie so auf ihre ganz eigne Weise ein besonderes Daseyn erschafft und den Bestand des Wirklichen umbildet, ist es auch ganz besonders die Eigenthümlichkeit der objectiven Gestaltung des Wirklichen, wie sie sich in besondern Characteren, Situationen und Verhältnissen ausprägt, welche sich in ihren Bildungen kund giebt, keinesweges aber jene absolute Mächtigkeit der That selbst, welche die Individualität in eine große Gesammtheit zusammenfaßt. Denn wo sie den geschichtlichen Thatbestand des Wirklichen auf solche Weise behandeln wollte, würde sie von seiner Mächtigkeit in ihrem Fluge gedrückt werden, wo sie aber selbst ihren eignen Bilderkreis zur großen umfassenden Evolution eines großen Ereignisses ausbreiten wollte, würde sie wieder dem Gange der Wirklichkeit sich enger anschmiegen müssen, und so entweder gleichfalls derselben erliegen, oder von ihrer eignen Laune und Freiheit fortgetragen, den Thatbestand derselben zersplittern und den tiefen Gehalt seiner Nothwendigkeit verflüchtigen. Wegen dieser überwiegenden Individualisirung der Persönlichkeit wie der Verhältnisse ist es daher auch insbesondere das Reizende und Interessante, unter welchen Formen das Ideal in seinem Einspielen in diese Dichtungen ihnen das Gepräge der Schönheit zu geben vermag, da die Eigenthümlichkeit als solche in ihrem Erscheinen, wo sie als Schönheit entgegen tritt, stets auch das Sinnen und Verlangen besonderer Wechselbeziehung in dem Schauenden anregt, und das Interessante namentlich ein vielgewandtes lebendiges Spiel der subjectiven Thätigkeit des Verstandes voraussetzt, in welche dann das Ideal einspielt; so findet hier deshalb das Hervortreten des Interessanten besonders bei denjenigen Erzeugnissen der Phantasie statt, wo die intellectuellen Momente der Idee, sey es in sinnreicher Wendung des Einzelnen, oder überhaupt in geistreicher Entwicklung der künstlerischen Idee zur freieren Ansprache kommen, was besonders da statt findet, wo das Gebild der Phantasie sich der Wirk-

lichkeit enger anschmiegt, welche schon selbst in ihrer epischen Auffassung ein vielseitiges Hervortreten ideeller Momente darbietet, und in den Gang der Dichtung einführt. Zwei Richtungen sind es nun, in denen sich das Epos der Phantasie auf besondere Weise gestaltet, — einmal nämlich ist es das Spielen und Schaffen in sich selbst, wohin es auch das Daseyende völlig aufhebt und sich anbildet, so dann ist es das Einspielen in die Wirklichkeit des Daseyns, wo es das Leben überhaupt mit seinen Erscheinungen und seinem Thatbestand gelten lassend, dasselbe nur in seinen Einzelheiten und in dem besonderen Gange seiner Entwicklungen umbildet und mit der der Phantasie eignen bunten Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der Bildlichkeit überkleidet und ausschmückt. Auf erstere Weise entsteht das Mährchen, auf die andere der Roman und die Novelle, beide als selbstständige epische Erzeugnisse der auf das Wirkliche gerichteten Phantasie. Dem Wesen der Phantasie gemäß, ist das Mährchen schon in der Erfindung seines Gegenstandes und des Thatbestandes des Geschehenden selbst erdichtend, da hier die Phantasie mit der Existenz und den Gesetzen der Wirklichkeit selbst ihr launiges Spiel treibt; in der Fortentwicklung seiner Handlung wunderbar und überraschend, indem die Phantasie in ihrem Gegensatz gegen die Wirklichkeit sogar das Unmögliche möglich zu machen versucht ist, aber auch da hier die Phantasie in dem eignen Uebermaß ihrer Bildlichkeit schöpferisch dahin schwärmt, wird das Märchen durch und durch phantastisch, ja in dem kecken Widerstreben gegen die Vernünftigkeit des Daseyenden leicht bizarr, und in der vollen Uebertreibung seines Gegensatzes barock. Nur in der besonnenen Mäßigung dieser excentrischen Richtung jedoch, vermag es sich in der künstlerischen Schönheit des Reizenden zu entfalten, die ihm ganz besonders zu steht; Zauber und Abentheuer sind das Gebiet, auf welche es seine Ereignisse besonders dahinstellt; aber wenn es die Genien und Kräfte der Natur, die den Zauber binden und lösen, ganz willkührlich erdichten, und die Abentheuer, die die Handelnden bestehn, ohne einen tiefern Zusammenhang mit jenen geistigen Mächten als ein Spiel-

des Zufalls aufstellen wollte, so würde es der innern Vertiefung in den Geist der Natur, aus welchem das innerste Leben seiner Bildlichkeit aufgeht, sich entfremden, wie dem Geiste des Volkes, welcher in dem Gange seiner Entwicklung eine besondere Durchbildung und mit ihr ein besondres Verständniß des Mährchen in sich trägt. So weist Steffens (in seinem Mährchenbuch) nach dem Typus der Landschaften einen großen Unterschied der Mährchen selbst nach, die daselbst entstehn; aber auch umgekehrt nach den Sitten und Gebräuchen der Völker scheiden sie sich sehr ab; denn während bei den europäischen Völkern die Sagen von dem Eingreifen von gefeierten Helden, die längst todt sind, aber in den besondern Sagen des Volkes noch geisterhaft walten, sich mit den Geistern der Natur in den Wechselverkehr mit den Sterblichen theilen, sind es bei den Völkern des südlichen Orients besonders die Schutzgeister der Natur, welche hier die Wunder des Mährchen einleiten und ausführen. Man hat die Bemerkung gemacht, daß das Mährchen besonders in solchen Zeiten entstehe, wo die Mythen des Volkes schon ihres tieferen Sinnes entbehren, und deshalb eine willkührliche Anwendung gestatten; bei den modernen Mährchen ist dies allerdings der Fall, keineswegs aber bei denen welche von alten Zeiten her in dem Munde des Volkes leben, oder bei Völker entstehn, deren Phantasie sehr mächtig ist; erstere tragen zu sehr die heilige Scheu vor den geheimnißvollen Mächten, die darin walten, an sich, als daß man ihnen diesen Sinn unterlegen könnte, und die letztern entstehen wie die dichterische Erzählung bei genialen phantasiereichen Kindern, sie berauschen sich in dem Farbenspiel ihrer Phantasie und greifen nach allem Irdischen und Ueberirdischen ihres Lebenskreises, was ihren Wunsch und ihr schöpferisches Wollen beflügelt, und es wird ihnen in dem Erzählen selbst eine Gewißheit; so frischen sich selbst alte Ansichten des Volkes neu auf, und gewinnen wieder eine tiefere Bedeutung; da aber jene Völker des Orients überdem noch heut zu Tage trotz dem Absolutismus des Islam an die Existenz und Einwirkung vermittelnder Schutzgeister und zauberischer Naturkräfte glauben, wie uns die Beschreibungen

der Reisenden leicht nachweisen, so ist ihnen in der That und mithin gerade denjenigen Völkern die die reichsten Mährchen haben, jene Vertiefung der alten Mythe nicht untergegangen. Aber dies haben alle Mährchen gemein, daß es nicht die höchsten geistigen Mächte ihrer Mythe sind, welche die Ereignisse des Mährchen verknüpfen, sondern nur mittlere Kräfte und Wesen der Natur, welche zwischen dem Göttlichen und Menschlichen inne stehen. Auch die griechische Mythe brachte dergleichen in ihren Flußgöttern, Nymphen, Satyrisken u. s. w. in mannigfaltigen Verkehr mit dem Menschlichen, nur daß das hohe Ebenmaß ihrer Phantasie, die in der Metonymie ihrer Symbole das Göttliche dem Menschlichen gleichstellte, das Wunderbare und Abentheuerliche dieser Beziehungen ganz von sich weisen mußte. — Dem Mährchen gerade entgegengesetzt auf dem Standtpunkt der Phantasie sind Roman und Novelle, in so fern hier die Phantasie sich dem Thatbestand des Wirklichen anschmiegt, und ihn, nur innerhalb der Kreise des factisch Möglichen, nach dem Princip ihrer Bildungen erweitert und ausschmückt; und da es die Individualisirung des Daseyenden ist, in der hier die Phantasie, wenn sie selbst in den Gang der Dinge überwiegend eingreifen will, das Leben und Weben des Wirklichen zu erfassen, die eigenthümliche und wesentliche Anwendung ihrer Thätigkeit findet, so ist es hier von dem epischen Standpunkt aus auch vor allem andern der Thatbestand des menschlichen Lebens, welchen sie ergreift, und ergänzend gestaltet, da dieser durch seine ideellen Momente die reichste Individualisirung der Ereignisse darbietet; und in dieser reichen Individualisirung ideeller Momente ist es eben deshalb auch wieder ganz besonders das Interessante, als welches hier das Eigenthümliche des Schönen sich auszusprechen vermag. Um jenes Strebens nach Individualität willen ist daher auch die Hauptaufgabe von diesen beiden epischen Dichtungen die genaue Characterisirung des Wirklichen unter dem schöpferischen Fortentwicklungsprincip der Phantasie. Man hat den Roman seinem Wesen nach lediglich als eine Entwicklung menschlicher Charactere bestimmt, aber selbst wenn man der Phantasie

dabei die gehörige Geltung gestattet, was jedoch nicht geschieht, indem man nur an die eine Seite dieser Begriffsbestimmung nämlich das Wirkliche allein denkt, so ist diese Bezeichnung desselben doch noch zu einseitig; vielmehr, wenn man den Roman in seinen weitesten Verzweigungen betrachtet, so stellt er sich überhaupt dar als die reich ausgeführte Characterisirung einer interessanten Persönlichkeit in ihrem besondern Thun und Leiden nach der ganzen Eigenthümlichkeit derselben und ihrem Wechselverkehr mit andern erfaßt, so daß es bald einzelne sind, an welche sich der Faden der Ereignisse anknüpft, bald auch das Zusammenwirken von mehrern es ist, in deren völligem Zusammengehen in Hinsicht ihrer Bestrebungen oder auch völligen Aufhebung derselben die Handlung selbst ihre Ruhe und Lösung findet. Die Novelle dagegen ist eine ausführliche Characterisirung besonderer Verhältnisse des menschlichen Lebens durch einen bestimmten Fall. Ist gleich auch in ihr das Interessante überhaupt das Ueberwiegende, so ist es doch namentlich das Neue, — werde es nun im Alten gefunden (recens), oder aus seinem eigenen Bestand der Gegenwart ergriffen (novum), denn in beidem ist es Novella, — und Ungewöhnliche der Verhältnisse, an welchem es insbesondre das ihm zustehende Interesse entfaltet, und den Gang seiner Geschichte wesentlich bestimmt; in ihm und seiner Behandlung durch That und Situation findet auch die Phantasie noch eine besondere Veranlassung mit schöpferischer Mächtigkeit einzugreifen, da es gerade das Neue und Ungewöhnliche ist, welches ihrer innersten Richtung so verwandt ist, und ihr überall zum besondern Reiz wird. Ihrem Wesen nach ergänzen sich gegenseitig Roman und Novelle, was in der einen Dichtung als die Hauptsache dasteht, wird in der andern das Beihelfende und sich Unterordnende; so kann der Roman keineswegs der Entwicklung der Verhältnisse und ihrer Situationen entbehren, ohne ein schwankendes Bild der Persönlichkeit und ihrer Handlung zu geben, und umgekehrt bedarf die Novelle der Individualisirung des Persönlichen, um ein vollkommen anschauliches Bild der Verhältnisse zu geben, da die Persönlichkeit in den Verhältnissen des Menschlichen

überall erst dieselben trägt und fortleitet; aber ihre Entfaltung wird hier immer wieder beschränkt, indem eine zu ausführliche Individualisirung der Persönlichkeit die Anschaulichkeit der Verhältnisse selbst wieder zu sehr zurückdrängen wird. In diesen Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Verhältnissen liegt es auch, warum Roman und Novelle von ganz verschiednem Umfange sein müssen; die Persönlichkeit verträgt, ja erfordert in ihrer Schilderung eine weit ausgeführte Entwicklung ihrer Eigenthümlichkeit, weil jeder Zug das Bild derselben nur lebendiger vor die Seele stellt, und ein besonderes Thun und Leiden derselben, was ihre Entfaltung geschichtlich feststellt, ist eben dem Persönlichen gemäß durch eine vielseitig in sich selbst motivirte Reihe von Entwicklungsmomenten der Handlung bestimmt, welche erst spät den Widerspruch der Ereignisse in Einheit und Beruhigung lösen. Dagegen hat die Novelle im Vergleich zu dem Roman nur einen beschränkten Umfang; denn wollte der Dichter die Verhältnisse weit ausgreifend entwickeln, so müßte er entweder eine philosophisch pragmatische Behandlung des Historischen zu Hülfe nehmen, oder dieselben in der weiteren Fortentwicklung des Persönlichen zur vielseitigen Anschauung bringen; im ersten Fall aber würde die dichterische Bewegung der Phantasie untergehen in der Vertiefung der Idee, und im andern würde die Novelle zum Roman werden, oder man würde mindestens an der Häufung des Persönlichen den klaren Ausdruck der Verhältnisse verlieren. Daher verträgt die Novelle auch nicht die Einmischung von Episoden, weil diese die Anschauung und den Entwicklungsgang der Verhältnisse nur trüben würde, sondern die Episode stellt sich hin als ebenbürtiges Glied der Verhältnisse, ja selbst Novelle werdend entsteht so in dem Kreise der epischen Dichtungen der Novellenkranz, der aber in seinen einzelnen Novellen eine Fortbildung der Verhältnisse bis an die bestimmte Lösung derselben nothwendig enthält, wenn er wirklich eine höhere epische Einheit auf diesem Gebiete der Dichtung darstellen soll. Umgekehrt verträgt der Roman die Episode, und nimmt sie sogar als wesentliches Glied seiner innern Entwicklung

auf, so bald sie, sey es als Vermittlung des Dichters, die Anschaulichkeit der Ereignisse belebt, oder als ergänzende Erörterung und Aufklärung, oder auch Vorbereitung von Seiten der Handelnden selbst über den Gang der Ereignisse ein helleres und das Interesse der Handlung steigerndes Licht verbreitet. Ja es vermag unter diesem Gesichtspunkte der Roman sogar die Novelle in sich aufzunehmen, sobald sie nur einfach genug ist, ein recht gedrungenes, ja gedrängtes Bild der Verhältnisse anzubieten, und so auch einen nur untergeordneten Standpunkt ihrer Geltung zu behaupten. Aber jene moralischen Episoden, wie sie der ältere englische Roman besonders in sich aufnimmt, sind, — einem ganz andern Gebiet, als dem der Phantasie und der dichterischen Beherrschung der Ereignisse entnommen, — durchaus unschön, unzweckmäßig und ermüdend. Da die Novelle besonders das Neue und Ungewöhnliche der Verhältnisse aufsucht, so verträgt sie auch nicht füglich eine besondre Abtheilung in einzelne Arten, indem sie das Neue und Ungewöhnliche auf allen Gebieten des Lebens ergreift, wo die Verhältnisse nur selbst Lebendigkeit und Auswahl der Beziehungen genug haben, um zu einem höhern Interesse dichterischer Thatkraft aufzuregen. Dagegen der Roman, um die Persönlichkeit selbst in größerer Bestimmtheit zu ergreifen, setzt sich nur in den durchgebildetsten Verhältnissen der Individualität fest, wo diese zugleich der Phantasie einen reichen Spielraum der Wirksamkeit gewähren. So entsteht auf diese Weise der Familienroman, welcher in dem Zusammengehn menschlicher Verhältnisse das erste Element individueller Wechselbeziehungen in sich enthält; so der historische Roman, welcher die Persönlichkeit in das Leben des Staates hinausstellt, aber immer doch wieder zugleich die Handelnden zurückspiegelt in den häuslichen Kreis der Familie, aus dem zugleich die Macht der Liebe in ihrer mannigfaltigsten Gestaltung, als ein reiches und schöpferisches Moment der vielseitigsten Berührungen und auch Verwicklungen des Wechselverkehrs der Persönlichkeit da steht. So entstanden ferner die sogenannten Schäferromane, in deren Persönlichkeit sich die Individualität ländlicher Sitte und

idealer Einfachheit der Natur auf idyllische Weise ausprägt, nur daß auch hier die erotischen Romane der Hellenen auf diesem Gebiete durchaus wieder jenen leichtfertigen kecken Muthwillen hineinspielen lassen, der ihren idyllischen Dichtungen selbst eigen ist. Wie sehr aber auf dem Gebiete des Romans die dichterische Behandlung desselben zu einem wilden ungemessenen Strome der Phantasie ausarten kann, wo die Individualität selbst durch ihre dem gewöhnlichen Gange des Lebens excentrische Richtung zum Phantastischen aufregt, und es selbst in sich trägt, ergiebt sich aus den Ritter- und Räuberromanen, die lange wie ein wildes Feuer ihre Zeit durchtobten, und von denen nur wenige den Character künstlerischer Weisheit und Besonnenheit an sich tragen. Dem Wesen des Romans wie der Novelle ist es übrigens gemäß, zwar nicht, daß ihr Wort des rhythmischen Baues der Perioden überhaupt entbehre, denn jedes dichterische Wort verlangt diese höhere Bindung, wohl aber daß es ohne die metrische Messung des Versbaues bestehe, weil es nur durch Berichtigung, Ergänzung und Ausschmückung des factisch Gegebenen, nicht aber durch immanente Durchbildung desselben zum Ziel gelangt, also eine weitere Ausbreitung in den Nebensachen verlangt, um das Rein-Individuelle der Beziehungen durch diesen Gegensatz zur vollen Anschaulichkeit zu bringen; der concentrische Gang des Versbaues würde aber hier vieles davon in Nebenworten und Beiwerk erdrücken, ja selbst den eigenthümlichen Aufschwung der Phantasie, da sie schon durch die Hinwendung zu dem Wirklichen gehemmt wird, all zu sehr zügeln, und sie auf ein anderes Gebiet epischer Gestaltung hinüberziehen; während dagegen das Mährchen, über die Wirklichkeit aufsteigend, wie die Laune der Phantasie, den bald gemessener, bald freier gehaltenen Aufschwung metrischer und rhythmischer Gestalt des Wortes verträgt, ja dazu einladet. Eben so ist es auch der historischen Individualisirung, welche in jenen beiden vorherrscht, angemessen, daß mehr das Gesetz der Stetigkeit genetischer Fortentwicklung in dem Gange der Hauptbegebenheit walte, als daß sie sich aus dem Mittelpunkt der Ereignisse selbst entwickle, weil sonst

die Individualität von dem Allgemeinen der Handlung zu sehr zurückgedrängt werden, und sich nicht, wenigstens in der ganzen Verzweigung seines Wesens frei und selbstständig genug entfaltet würde. Dagegen in dem Mährchen tritt dem Character des Phantastischen gemäß, durch die Macht des Zaubers und die Laune des Wunsches bedingt, mehr ein sprungweises Uebergehen von einem Ende der Handlung zum andern an die Stelle jener Centralisirung der Handlung im heroischen Epos. — Wie endlich auch das Tragische und das Komische noch sonst in die epischen Dichtungen einzugreifen, ja sie ganz zu beherrschen vermag, indem, was das Komische anlangt, sogar die komische Parodie des an sich so ernsten Epos der Geschichte von den vollendetsten epischen Dichtern der Alten, und vor allen von Homer selbst versucht ward, in dessen Batrachomyomachie uns dergleichen noch aufbewahrt ist, von welchem aber Aristoteles seinen Margites als Muster hinstellt, so gilt dies auch von dem Roman und der Novelle, wie uns in dem Don Quixote des Cervantes selbst eine höchst geistreiche humoristische Parodie der ältern Ritterromane und ihres Heldengeistes aufbewahrt ist; doch ist es mehr die Mischung des Ernsten und Heitern, wie dies auch von dem beweglichen Gaukeln des Märchen gilt, als jener scharfe Gegensatz desselben in dem rein Tragischen und Komischen, worin sich diese Dichtungen in dem regen Wechselspiel der Phantasie am heimischten finden. Dagegen diejenige Dichtungsart in welcher das Tragische wie das Komische erst ihre freieste Durchbildung findet, ist das Drama.

Das Zusammengehen und sich gegenseitige Durchdringen der subjectiven und objectiven Momente der Idee, auf eine umfassende Weise sich in der Wirklichkeit der Dinge vollendend, ist das Wesen der dramatischen Dichtungen von dem Standpunkt der Idee aus, wie er darin sich festistellt, und das Wechselspiel zwischen Idee und Ideal, diesen besonderen Richtungen und ihrem gemeinsamen in einander Greifen gemäß, ist dasjenige Verhältniß derselben, durch welches sie sich als besondere Erzeugnisse dichterischer Begeisterung, wie dichterischer Thätigkeit überhaupt durchbilden und geltend machen.

Dem schöpferischen Charakter der poetischen Anschauung gemäß kann es daher auch keine philosophisch betrachtende Vermittelung jener Momente der Idee seyn, welche hier genügt, weil dabei die freie schopferische Lebendigkeit des Ideals in ihren eigenen Gestaltungen gehemmt, lediglich dem logischen Entwickelungsgange der Idee nachfolgen, oder sie in demselben höchstens geleiten könnte, vielmehr ist es die lebendige Durchbildung der Idee in einem bestimmten Ereigniß des Daseyns sich vollziehend, welche hier die rechte Stellung der Idee zu dem Ideal bezeichnet; und da dieses nur durch das unmittelbare Vorsichgehen des Ereignisses, und zwar in seinem Gegeneinanderwirken, selbst erst mit aller Lebendigkeit zur Anschauung gebracht werden kann, und da es überdem die Intelligenz, als das auf individuelle Weise zum Bewußtseyn kommen und zum Bewußtseyn bringen der Idee ist, welche ihr eigenes Erscheinen und Geschehen im Daseyn zur vollkommen klaren und bestimmten Anschauung erhebt, indem es das dem Daseyn und seinem Geschehen immanente Walten der Momente der Idee auch zur vollen Verständigung hervortreten läßt, so ist es deshalb die Handlung, als dasjenige besondere Geschehen, welches von einer freien Intelligenz bethätigt wird, was das vollkommen ideale Bild einer schöpferischen Verwirklichung aller Momente der Idee in ihrem Gegeneinanderspiel in den Entwickelungen des Daseyns zu geben vermag, und in ihrer vollen Entfaltung in den Erscheinungen der Wirklichkeit findet so erst jenes dichterische Spiel zwischen Idee und Ideal ihre ganze Vollendung, und sie wird die wesentlichste Eigenthümlichkeit aller dramatischen Dichtung. Schon der Name (δράμα), den die Hellenen dieser Gattung ganz ursprünglich beilegten, und der dasselbe bezeichnet, weist es nach, wie sehr selbst die Auffassung des Volks bei der Anschauung sogar der Uranfänge dieser Dichtungen, welche Aristoteles nach frühern Meinungen von den Griechen des dorischen Stammes abzuleiten geneigt ist, ihr eigenthümliches Gepräge treffend zu unterscheiden im Stande war. — Auch das Epos hat zu seinem wesentlichen Inhalt, wie schon gezeigt, die Handlung, aber aber dort ist sie nur in der Wiedererzählung und Wiederbe-

schauung des Dichters gegeben, und bei allen dramatischen Mitteln, die sie in der Einführung der in die Handlung eingreifenden Personen durch ihre eigene Redeweise zu Hülfe nimmt, um in größerer Lebendigkeit den Bestand der That zu gestalten, ruht doch immer alles wieder auf dem erzählenden Wort des Dichters, der die Handlung selbst in allen ihren absoluten und individuellen Momenten als Object sich gegenüberstellt, und sie so als etwas schon gewesenes und gewordenes, oder auch in anderer Beziehung erst künftig Werdendes auffaßt, während dagegen das Drama die Handlung selbst verwirklicht, und unmittelbar in ihre Gegenwart einführt; wenngleich die Handlungan sich gleichfalls, wie in dem historischen Epos eine vergangene, oder doch, wie sie hätte vergangen seyn können, ursprünglich dasteht, und lediglich als künstlerische Nachbildung (μίμησις) neu und schöpferisch wieder hervortritt, so wie bei allem Concreten, was derselben beiwohnt, doch ebenfalls in ihrer absoluten Mächtigkeit angeschaut wird, so daß sie nicht blos als ein in sich durch die Bestimmtheit seiner Theile abgeschlossenes Ganze in dem Umfange ihres Thatbestandes erscheint, sondern so auch zugleich durch die innere Nothwendigkeit ihres Daseyns getragen und bestimmt wird, nach welchem sie zugleich gestaltet wird als das, was sie selbst, abgesehen von dem Verhältniß ihrer besondern zeitlichen Verwirklichung an sich seyn muß, und in den Wechselbeziehungen des Ideals zugleich werden soll. Es sind aber folgende Momente, welche die dramatische Handlung als solche näher bestimmen, nämlich: die Persönlichkeit, der innere Gang der Handlung, das individuelle Wort, die Verhältnisse des Orts und der Zeit, und die waltende Macht des Absoluten; alle diese Bestimmungsstücke bilden zugleich den wesentlichen Gehalt der Handlung, welcher in seinem besondern factischen Verlauf, und noch abgesehen von seiner künstlerischen Verarbeitung die Fabel (μῦθος), d. i. in dem weitern Sinne dieses Worts, wonach es die dichterische Sage von etwas Geschehenen bedeutet, die geschichtliche Substanz der Handlung ausmacht. Was zuerst die Persönlichkeit betrifft, so entfaltet sich nur in ihr, und durch sie getragen, die Handlung

selbst, denn nur in ihrem Thun und Leiden wird die Handlung zur Anschauung gebracht. Die Uranfänge des griechischen Drama führten nur zunächst eine einzige handelnde Person in das Drama ein, nur freilich, daß ihr eine mithandelnde Vielheit des Persönlichen in dem Chor zur Seite stand, der ihre Handlung aufnahm und unterstützte, bis erst durch Aeschylus und Sophokles, indem jener noch eine zweite, dieser sogar noch eine dritte Person in die Handlung einführte, eine reiche, mannigfaltige Wechselbeziehung der Handlung und mit ihr die größere Lebendigkeit und Anschaulichkeit derselben möglich ward. Das antike Drama, wenn es gleich neben den Haupt- auch Nebenpersonen in die Handlung einführte, hat sich stets in diesen engeren Kreisen des Persönlichen bewegt, während dagegen das neuere Drama eine große Vielheit des Persönlichen innerhalb der Sphäre der Haupt- und Nebenpersonen des Drama nicht blos gestattet, sondern auch nothwendig mit sich führt, da es der Basis des Chores ermangelt, auf welchem das Drama der Alten beruhte. Diese Verschiedenheit der Einführung des Persönlichen in dem alten und neuen Drama hat aber, abgesehen, daß jene erstere dramatische Aufstellung des Persönlichen in der bestimmten Einrichtung festlicher Gebräuche, und in der Einführung des musikalischen Elements bei den Alten in die Dichtkunst ihre besondere Veranlassung fand, noch einen tieferen Grund in der ideellen Durchbildung der Persönlichkeit, wie sie bei den Hellenen in früherer Zeit bestand; so sehr die Hellenen das Bewußtseyn der Idee in sich aufnahmen, und so vielseitig sie das Verständniß derselben vermittelten, so fehlte doch bei jenem Widerspruch des Ethischen und Mythischen, welcher so vielfach ihr Leben durchzieht, die mannigfaltige concrete Durchbildung der Idee in dem Leben der Persönlichkeit selbst, daher bietet das hellenische Leben zwar viele Individualisirung der That, aber wenig Individualität der Charaktere, und jene reiche Vermittelung der Idee, wie sie sich in dem innern Verkehr der Familie durchbildet, fehlt ihrem Leben fast gänzlich, oder tritt nur in schroffen Gegensätzen hervor. Daher bedurfte die Individualität der dramatischen Perso-

lichkeit einer Stütze und Wechselbeziehung in der Vielheit, damit sich in ihrem gegenseitigen Verkehr die Momente der Idee selbst vielseitig und umfassend genug nicht blos durchzusetzen, sondern auch auszusprechen vermöchten; und daher ist es bald das Besondere, bald das Allgemeine in dem Erscheinen der Idee, welches so der Chor ausspricht, und in ihm das zu Individuelle der That und des Wortes der Handelnden vermittelt; bald auch sucht er das zu abstrakt werdende intellectuelle Streben der Persönlichkeit, wie nicht selten in den Lustspielen, wieder zu individualisiren. Deshalb verschwand aber auch jenes Verhältniß des alten Drama, wie die Zeit der macedonischen Weltherrschaft die Vielheit des Volksthümlichen zerstörte, und so die Individualität theils mehr auf sich selbst zurückwies, theils auch in einen neuen, umfassenderen Völkerverkehr einführte, und es entstand schon damals das neuere Drama, wie es die Griechen selbst bezeichnen, und welches sich blos auf den Wechselverkehr der einzelnen Persönlichkeiten stützte; was aber auch erst seine Höhenbildung durch das Princip des Christlichen erreichte, welches in der vielseitigsten Vermittelung nicht blos das religiöse Element des Daseyns in sich vertiefte, sondern auch eine wunderbar reiche Durchbildung und Verkettung der geselligen Verhältnisse vermittelte, und vor allem die Individualität der Persönlichkeit in sich vergeistigte, so wie zu der reichen Durchbildung höherer ethischer und ideeller Momente aufrief, und so das Leben schöpferisch umgestaltete; so wurde die Idee in dem Leben der Persönlichkeit eine so vielseitig und frei sich gestaltende, daß sie alle ihre Momente in ihr auf die mannigfaltigste Weise auszuprägen vermochte, während dagegen nun die Vielheit, ja die Gesammtheit nur durch die Höherbildung der individuellen Persönlichkeit der Einzelnen, keineswegs aber als Masse den höheren Ausdruck der Geistigkeit und intellectueller Momente an sich zu tragen vermochte. Dadurch aber ward auch die volle Anschauung der ideellen Momente der Handlung durch die Einführung der Vielheit in die Persönlichkeit, und durch das Eingreifen vieler Mithandelnder in die Handlung selbst erst möglich, vor-

ausgesetzt, daß die Handlung, von der die Persönlichkeit immer nur der Träger und der Repräsentant derselben bleibt, der Vielheit der Persönlichkeit nicht erliege, und in ihr sich zersplittere. Dagegen ist das Verhältniß der Vielheit zur Einheit in Beziehung auf die handelnden Personen so sehr gerade das umgekehrte zu dem alten Drama, daß das Einführen nur einer oder zweier Personen in das Drama, wie dies das Monodrama und Duodrama versucht hat, durch seine Einseitigkeit der factischen Entwickelung der Idee weit eher unbefriedigt läßt und ermüdet, als die zu große Häufung der mithandelnden Personen; vorausgesetzt, daß beide sich bestreben, die Handlung selbst so viel als möglich als ein wohlgegliedertes Ganzes darstellen zu wollen. — Zu dem Wesen der Persönlichkeit in dem Drama gehört aber auch noch, und namentlich bei den Hauptpersonen, ja selbst Haupt-Nebenpersonen, eine bestimmte Charakterisirung ihrer Eigenthümlichkeit, damit die Idee selbst auf diese Weise in aller Dialektik der Mannigfaltigkeit die Handlung durchdringe, und als eine besondere individualisire. Daher bedarf das Drama auch einer bestimmten Durchführung der Charaktere, wo es gilt, die Handlung unter dem ethischen Gesichtspunkte des Lebens zu gestalten; aber eine Charakterschilderung und das überwiegende Hervorheben der Eigenthümlichkeiten des Charakters ist dem Wesen des Drama entgegen, weil es durch die Persönlichkeit nur die Handlung vermittelt, nicht die Person über die Handlung selbst stellt. Das neuere Drama, selbst schon in seinen ältesten Gestaltungen, unterscheidet sich auch hier wieder sehr von dem älteren Drama, indem es die Eigenthümlichkeit der Person absichtlich noch weiter individualisirt, als zum unmittelbaren Verständniß der Handlung nöthig ist, ja selbst die innere ethische Eigenthümlichkeit der Natur, den besondern Charakter, vielfach mit großer Bestimmtheit hindurchführt, eben weil die größere Individualisirung der Innerlichkeit des Persönlichen auch die größere Mannigfaltigkeit ideeller Momente der Handlung ausspricht; bei dem antiken Drama aber war zwar die Eigenthümlichkeit der Person, so weit sie das richtige Verhältniß der That bestimmte, durch-

aus auch unerläßlich, weil sonst die Handlung in Unbestimmtheit zerflossen wäre, aber die ethische Charakterisirung des Persönlichen war ihrem ideellen Standpunkt nach so wenig nöthig, daß Aristoteles namentlich in Beziehung auf das Trauerspiel bemerkt, daß die ἤθη dem Drama oft fehlten, ohne daß dadurch sein Wesen vernichtet werde. Ja es bestand schon bei den Alten zwischen dem älteren und neueren Lustspiel in Absicht der Individualisirung der Persönlichkeit ein solcher Gegensatz, daß ersteres alle Individualisirung der Art in die Nachbildung wirklich existirender, äußerlich auffallender Persönlichkeit setzte, während das neuere Drama der Art die Individualisirung der ethischen Momente einer freien Persönlichkeit hervorhob, und so die blos individuelle Erscheinung der Idee von ihrer eigenen Beschränktheit wieder los machte, indem es so auch hier wieder das Allgemeine und Besondere der ideellen Momente in ihrer Behandlung der dramatischen Person mit den Erscheinungen des Einzeldaseyns enger vereinte. Da die Persönlichkeit bei aller Eigenthümlichkeit und Vielseitigkeit des Handelns im Drama, wenn gleich die Handlung an ihr erst zur bestimmten Anschauung gelangt, doch nur in ihrem Thun wie in ihrem Leiden zunächst sich selbst darstellt, so scheint es, als wäre ihr Verhältniß zur Handlung nur ein subjectives, und in der That, in so fern das Subject in einer Handlung allein da steht, trägt es auch immer das Gepräge seiner selbst; allein es ist hier eine vielfache Persönlichkeit, welche in ihrem gemeinsamen Zusammenwirken die Handlung zur Ausführung bringt, und so liegt hier wieder in den Verhältnissen des Subjectiven zu einander zugleich schon der objective Standpunkt der Handlung ausgebildet, der aber freilich erst in der Art, wie die Handlung selbst durchgeführt wird, seine besondere Geltung erhält. Damit nun die Handlung in ihrer eigenen Mächtigkeit hervortrete, ist es durchaus noch nicht genügend, daß sie als ein und dieselbe in der bestimmten Abgeschlossenheit eines vollendeten Ganzen stattfinde und zur Darstellung gelange, auch nicht blos daß sie dabei ausführlich genug sey, um sich als ein in allen seinen Theilen vielseitig sich durchdringendes

Ganze darzustellen, sondern der innere Gang der Handlung bedarf einer bestimmten Motivirung, um sich zugleich in seinem äußerlichen Hervortreten zur vollkommen dramatischen Gestalt auch objectiv herauszubilden. Indem das Eigenthümliche der dramatischen Handlung besonders in der mannigfaltigen Wechselbeziehung aller Momente derselben zu einander und zu dem Ganzen selbst sich kund giebt, — so daß das Drama in diesem Gegenspiel seiner Momente recht eigentlich die Dialektik der That in der mannigfaltigsten Freiheit der Principien durchbildet und zu ihrer Lösung einführt, — so muß es auch diesen Wechsel der Beziehungen mit in den innersten Gang seiner Entwickelung aufnehmen, wenn er in die Gliederung des Einzelnen mit desto größerer schöpferischer Freiheit und Gewandtheit eingreifen soll, da die Idee des Ganzen auch die Besonderung seiner Theile wesentlich bestimmt; und so ist es deshalb zur vollen Lebendigkeit des Drama nöthig, daß der innere Gang desselben eine Hauptwendung der Beziehungen in sich enthalte, der sich dann in dem Einzelnen wieder abspiegelt; daher muß das Drama zunächst übergehen von einem ungünstigen Zustande der Ereignisse zu einem günstigen, und umgekehrt, oder wie Aristoteles sagt, vom Glück zum Unglück und ihrem Gegentheil; aber es bedarf die Möglichkeit dieses Ueberganges nicht der Erleichterung, sondern der Vermittelung ihres gegenseitigen Verhältnisses, um durch Häufung der Schwierigkeiten der Entwickelung, vorausgesetzt, daß sie mit Nothwendigkeit in die Handlung eingeführt werden, den Contrast ihrer Lösung mit desto größerer Mächtigkeit und Lebendigkeit einspielen zu lassen; und deshalb muß auch das Wechselspiel dieses Contrastes die einzelnen Theile der Handlung selbst überall durchziehen; sey es als wirklich schon in seinem innersten Princip mit gegeben, oder als faktisch bedingte Voraussetzung und Ahnung durch das Ungewisse und Zweifelhafte, was der ungelöste Gang der Entwickelungen stets mit sich führt, hindurch scheinend, oder auch nur als das einzelne Ereigniß der Handlung flüchtig durchziehende Anspielung, die aber immer wieder ihre innere Nothwendigkeit in der wesentlichen Idee der Handlung habe,

und nicht als blos von Außen unzusammenhängend gegebene Andeutung dastehen darf. Aus diesem Hauptgegensatz der Handlung bilden sich dann auch für den innern Gang derselben die drei wesentlichen Theile der dramatischen Handlung, die Entwickelung, oder wenn man will, Einführung der Handlung als solche, die Verwickelung und die Lösung derselben, welche äußerlich als der Anfang, die Mitte und das Ende des Ganzen der Handlung sich kund geben. Der erste Theil hat alle wesentlichen Elemente der Handlung selbst in das Leben einzuführen, wenn sie sich mit Freiheit und Selbstständigkeit und ohne das zu Hülfe nehmen von fremdartigen Aggregaten entfalten soll, er ist die allgemeine Ausbreitung (Evolution) der Handlung aus sich selbst; der zweite Theil, die Verwickelung, läßt nun das Fremdartige in die Handlung eingreifen, theils so, daß der Widerspruch, der in ihr selbst lag, zur Durchbildung gelangt, theils auch, daß ihr Conflict mit dem, was außer ihr gegeben ist, sey es in den Verhältnissen und Führungen des Lebens überhaupt, oder auch insbesondere in der Eigenmacht des Persönlichen gegründet, zur vollen Ansprache kommt; aber es bedarf dieses Eingreifen des Fremdartigen überall ein so völliges Eingehen in die Handlung selbst, daß die Verwickelung zugleich eine neue Durchbildung der Handlung und wesentliches Glied der fortschreitenden Handlung wird, wie von dem Standpunkt der künstlerischen Idee, die das Drama gestaltet, und von den Uranschauungen der Idee selbst aus, die in der Handlung sich ausspricht, diese Häufung der Schwierigkeiten und diese Verwickelung der Handlung schon in den ursprünglichen Rathschluß der Handlung, (man erlaube hier als besonders bezeichnend diesen Ausdruck), als organisches Glied ihrer Einheit mit aufgenommen und in sie hineingebildet dastehn und so künstlerisch ergriffen werden muß, wenn die Handlung auch noch unter diesem Doppelsatze der Erscheinung wesentlich als eine und dieselbe in ihrem innern Gange fortschreiten soll. Zu der Verwickelung der Handlung vermag auch die Episode beizutragen, von der hier dasselbe gilt, wie im Epischen, daß sie wesentlich und nothwendig, wenn gleich als unterge-

ordnetes Ereigniß daſtehend, in die Handlung eingreifen muß, zugleich muß ihr Weſen ſelbſt dramatiſch, d. h. wirkliche Handlung ſeyn, wenn ſie nicht als etwas Fremdartiges und Unverarbeitetes daſtehen ſoll. Aber es kann die Epiſode eben ſo auch ſchon in die Entfaltung der Handlung als vermittelndes Glied mit eingreifen, wie ſelbſt noch in die Löſung; denn ſo führt z. B. im Hamlet das eingefügte Drama der ſogenannten Mauſefalle die Löſung ſelbſt herbei; doch dient die Epiſode vorherrſchend der Verwickelung. Derjenige Theil nun der Verwickelung, in welchem die Schwierigkeiten und Brechungen der Handlung dieſelbe ſcheinbar bis zum Unauflöslichen verwickeln, aber auch in dieſem Spiel des Scheins ſchon ihre innere Wendung und Löſung mit ſich führen, der eigentliche Culminations-Punkt der dramatiſchen Dialektik iſt der ſogenannte Knoten der Handlung, und ſeine gewandte ſinnreiche Schürzung und Löſung characteriſirt vor allem den Meiſter auf dem Gebiete des Drama. Aus jenen obigen drei Beſtimmungsſtücken in dem Gange der Handlung theilt ſich auch das Drama äußerlich am natürlichſten in drei Hauptabſchnitte oder Acte der Handlung ein, nur daß die Fünftheilung für ausführlichere Dramen deswegen die gewöhnlichere geworden iſt, weil ſie dem Ueberblick der Handlung mehr Ruhepunkte gewährt, ohne doch jene urſprüngliche Trilogie aufzugeben; indem gewöhnlich die drei mittlern Acte die eigentliche Verwickelung der Handlung mit der Einführung in dieſelbe, ſo wie die Herausführung aus ihr durch den Beginn ihrer Löſung in ſich enthalten. Schon in dem eigenthümlichen Wechſelſpiel der Handlung in ſich ſelbſt, ſo wie in der lebendigen Einführung der Perſönlichkeit in dasſelbe giebt ſich die Poeſie der Handlung auf vielfache Weiſe kund, aber es geſchieht dies noch mehr durch das individuelle Wort, welches nicht blos die beſonderen Stimmungen, Anſichten und Meinungen der Perſönlichkeit ausſpricht, ſondern auch das allſeitige Bewußtſeyn der Idee, die die Handlung durchdringt, und ſomit deren Geltung ſelbſt zur vollen Klarheit erhebt, und ſo als intelligente Ergänzung der Handlung eben ſo wohl, wie als beſondere Seite derſelben daſteht. Auf

keinem Gebiete der Poesie tritt das Wort in so vielseitiger Individualisirung seiner Eigenthümlichkeit hervor, als auf dem Gebiete des Drama; denn nicht blos, daß es hier dasjenige Element seines Wesens herauszubilden hat, nach welchem es die Subjectivität in den Gedanken und Ansichten des Künstlers, also des Dichters selbst, wie in den lyrischen und epischen Dichtungen wiederzugeben hat, so muß es sich zugleich als wesentliches Glied der Handlung auch auf den objectiven Standpunkt derselben versetzen; und so nimmt es, da es doch nur durch die Persönlichkeit zur That wird, als das eigenste Wort der Person nicht blos die Eigenthümlichkeiten an, die aus der jedesmaligen Denkweise und dem Standpunkt ihrer Gesittung hervorgeht, sondern verträgt, ja fordert zugleich die ganze Eigenthümlichkeit der Dialekte und besonderen Idiome der Sprache, nur künstlerisch gezügelt und gefügt, wo es gilt, die volle persönliche Eigenthümlichkeit, wie in dem Wechselverkehr derselben das anschauliche Bild der concreten Handlung wieder zu geben; und besonders findet diese große Individualisirung des Wortes auch nach seinen äußerlichen Beziehungen bei dem Lustspiel statt, welches recht eigentlich die individuellste dialektische Auseinandersetzung der Idee in den Vereinzelungen der Wirklichkeit zur Ansprache bringt, während das Trauerspiel in seiner ernsten Vertiefung zwar die innere Charakterisirung des Wortes, als zur Charakterisirung der Handlung wesentlich festhält, aber die mehr äußeren Unterschiede desselben zu dem Adel des höher gebildeten Ausdrucks erhebt, weil es sich überall der zu großen Aeußerlichkeit entzieht. Aus jener objectiven Stellung, nach welcher das Drama zugleich den Bestand und die besondere Beschaffenheit des Wirklichen in seiner Handlung zur vollen Anschaulichkeit zu bringen hat, geht es auch hervor, daß das Drama selbst den metrischen und rhythmischen Bau des Wortes aufgeben könne, um sich noch mehr der Wirklichkeit des sprachlichen Verkehrs der Menschen anzuschließen; und es gilt dies besonders wieder von allen denjenigen dramatischen Dichtungen, wo sich die Darstellung vorherrschend auf dem Standpunkte conventioneller Verhältnisse entfaltet, oder auch die Handlung in die

niedere Sphäre des noch der Bildung bedürftigen Treibens der Menschen versetzt wird, statt von einem höheren und allgemein menschlichen Gesichtspunkt aus die dramatische That zu gestalten. So waren schon bei den Alten die Mimen in ihrem rhythmischen Bau formloser, weil sie sich in das Alltagstreiben und die Niedrigkeit des menschlichen Lebens verloren; so wählte man für die gewöhnliche Führung des dramatischen Gesprächs den Jambus, weil, wie schon Aristoteles bemerkt, er sich am meisten dem natürlichen Bau der menschlichen Rede anfüge; so wählte Shakespeare selbst in ein und demselben Stücke eine Abwechselung von metrisch gebundener und selbst aller Gesetze des Rhythmischen entbehrender Wortfügung, um auf solche Weise den Gegensatz einer menschlich und gesellig freieren Durchbildung des Lebens gegenüber den unentwickelteren und ungebildetern Formen des Daseyns in diesem Widerspruch des Metrischen und Unmetrischen desto lebendiger durch die That zu entfalten; und die moderne dramatische Poesie führte vorherrschend und überwiegend in denjenigen Dramen, welche sich auf die conventionellen Verhältnisse des Lebens beziehen, durch den ganzen Kreis der Persönlichkeit ihrer Stücke den unmetrischen Bau der Rede ein. Aus dem Charakter des neueren Drama geht es zugleich hervor, warum auch da, wo der metrische Bau der Rede die ganze Wortführung des Drama bewegt, dennoch ein Wechsel der rhythmischen Maaße nur selten eingreift; denn da die mannigfaltige Wechselung des Versbaues durch die lyrische Richtung der Dichtungen bedingt wird, in so fern sie von der subjectiven höchst vielseitig bestimmbaren Stimmung des Dichters selbst ausgeht, so würde sie dem Drama gewöhnlich werdend, nur die Individualität der Person, und noch dazu selbst ein und derselben Person hervorhebend, die die Handlung zugleich trägt, und in sich beschaut, entweder, allein von der Subjectivität des Dichters ausgehend, nur eine große Willkühr desselben verrathen, und zugleich die Handlung ganz auf das lyrische Gebiet der Stimmungen versetzen; oder der in dem Drama handelnden Persönlichkeit selbst angepaßt, in der Person zu sehr das Subjective über das Objective hervortreten

lassen, und so die Handlung wieder mit sich selbst entzweien, und durch diese zu große Hervorhebung des Persönlichen die höhere rhythmische Beruhigung des Ganzen völlig aufheben. Dagegen wo in dem nothwendigen Gange der Handlung die eigenthümliche Stimmung und Neigung der Persönlichkeit zu solcher Begeisterung aufsteigen muß, daß sie in ihrem individuellsten dichterischen Wort erst wieder in das Gleichmaaß der allgemeinen Handlung einzugreifen vermag, da ist es an seiner rechten Stelle, den lyrischen Bau der Rede in das Drama einzuführen; und so finden wir die antike Ode, das Lied und Sonett als enthusiastische Sprache der Liebe und des Lobes, als in die Handlung eingreifendes Wort des Sängers und im lyrischen Wettstreit der Musen in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit nicht blos in die Handlung eingeführt, sondern auch unmittelbar in dieselbe eingreifend. Anders war hier das Verhältniß des antiken Drama, indem überhaupt in ihm eine größere metrische Mannigfaltigkeit bedingt war; denn da hier das Lyrische in dem Eingreifen des Chores noch eine besondere Darstellung fand, welche, indem die einzelne Persönlichkeit die Handlung forttrug, vielmehr im Gegensatz zu dieser wieder die Beruhigung und das Allgemeine der Idee in die Handlung einführte, so bot dann, um nicht die Ruhe nur in die Uebereinstimmung der Vielheit und in die Masse zu legen, statt in den Geist selbst, das freie, selbstständige Hervortreten des Chores zwischen jedem Hauptabschnitte der Handlung gerade dem lyrischen Element der Dichtung seine rechte Stelle, weil es zwar als ideelle Durchbildung in der Handlung selbst dastand, aber diese doch wieder in sich aufhob. So trat dann die Führung des rein lyrischen Chores, wie er sonst bei festlichen Gelegenheiten der Hellenen selbstständig hervortrat, aus jenem ursprünglichen Verhältnisse nicht blos als ein schon Hergebrachtes in das Drama, wie es selbst aus dem Festlichsten der griechischen Vorzeit hervorging, sondern vollendete in seiner besondern lyrischen Durchbildung des Subjectiven den ideellen Gegensatz, durch dessen Wechselbeziehung die Idee der Handlung selbst dem Standpunkte des hellenischen Geistes gemäß erst vollkommen zur

Anschauung zu gelangen vermochte. Wenn dagegen der Trimeter ihres dramatischen Dialogs auch innerhalb seines Baues eine größre Abwechselung der Versglieder vertrug, so war die Anwendung davon so wenig eine blos subjective, daß sie vielmehr, theils überhaupt durch das allgemeine Gesetz der rhythmischen Periode bedingt war, theils auch insbesondre im Drama den jambischen Grundtypus der Rede durch seine Variation desto mehr dem natürlichen Rhythmus der Rede überhaupt anschmiegte; eben sowohl wie er sich in der Begeisterung für das Ernste höher zügelt, als auch in seiner muthwilligen Hinneigung zu dem Scherz und den Leichtfertigkeiten des Lebens in Gliederung seiner Zeitmomente selbst flüchtiger und mit launiger Ungleichmäßigkeit an sein Ziel treibt. — Wenn so die Handlung durch die besondre Persönlichkeit den innern Gang ihrer Entfaltung, so wie durch die Individualisirung des Worts hindurch sich selbst genauer bestimmt, so bedarf sie doch noch außerdem einer besondern Rücksicht auf Raum- und Zeitverhältnisse, da alle Aeußerung der That durch dieselben auch in ihrer Aeußerlichkeit auf besondere Weise eine nähere Fassung gewinnt, und somit auch die dramatische Handlung in ihnen sich erst vollständig verwirklicht; und so hat daher das Drama seine bestimmte Oertlichkeit worin es sich vollzieht, und seine bestimmte Zeit, innerhalb der es geschieht. Es muß aber die Oertlichkeit eben so wohl der geschichtlichen Wirklichkeit wie dem besondern Character der Handlung gemäß seyn; das erstre ist der Treue in Hinsicht des Geschehenden gemäß; aber auch da wo das Geschichtliche der Handlung nur auf einer blos dichterischen Anschauung und erdichteten Oertlichkeit beruht, muß es die Wahrscheinlichkeit des Oertlichen an die Stelle einer ganz beliebigen Erfindung derselben treten lassen, um nicht auf das Geradewohl selbst dazustehen. So handelt das Drama bald in bestimmten Städten und Ländern ihrer Oertlichkeit sich anschmiegend, und so entweder dort in den Wohnungen der Menschen, oder auf ihren Straßen und Märkten, oder in der Freiheit ihrer Natur sich darstellend, oder auch unbestimmt sich Stadt und Landschaft und menschliche Behausung

selbst erstimmend und sich ihnen anschließend; aber es würde ganz unpassend seyn, wenn ohne irgend eine besondre Rücksicht z. B. eine kriegerische That in den Gemächern des Hauses, oder ein reger geselliger Verkehr der Menschen in die Einsamkeit der ländlichen Natur eingeführt würde; es wird aber alles dies durch den besondern Character der Handlung selbst noch näher bestimmt; und so ist es ihrem besondern Inhalt wohl gemäß, daß gerade dies, was hier an sich als das Ungereimte und Unpassende dargestellt ward, durch eine besondere Führung dieses Contrastes zwischen dem was der Handlung naturgemäß und was ihr in einem besondern Falle durch bestimmte Wahl beigelegt wird, die Eigenthümlichkeit noch schärfer zu bezeichnen vermag; ja es könnte selbst, wie nicht selten in der Posse, der Zweck und die wesentliche Entfaltung der Handlung etwas Ungereimtes begehen, um die Sache, wie man sagt, auf den Kopf zu stellen. Noch eine neue Verknüpfung mit der Oertlichkeit gewinnt die Handlung da, wo der Mensch mit derselben in innige Sympathie tritt, wie in der gewohnten Liebe für Plätze, wo man viel Freundliches erfuhr, oder die man selbst umgestaltete, und die so einem besonders theuer wurden, oder auch in der innigen Liebe und Wechselbeziehung zu den Eigenthümlichkeiten der ländlichen Natur, und dem Verständniß ihres Ideals; alles dies aber in die Eigenthümlichkeit der handelnden Person aufgenommen, braucht nicht blos als Beiwerk und Ausschmückung die Handlung zu zieren, sondern kann auch wesentlich aus dem innern Character der Handlung hervorgehn, wie z. B. wenn von dem Standpunkte des Idyllischen, ja selbst des Phantastischen aus sich die Handlung gestaltet, oder auch wenn in besondrer Schattirung sie den Freund und Kenner der Natur in die Besonderheit ihres Hervortretens mit einführen muß. Das ältere Drama bildet auch hier einen Gegensatz gegen das neuere Drama, indem es an einen und denselben Ort mit kleinen Nebenwendungen sich band, während das neuere die Mannigfaltigkeit des Orts und selbst in großen Fernen abwechselnd gestattet. Allerdings stand die Oertlichkeit bei den Alten gewöhnlich zwischen dem Allzuhäuslichen und Allzu-

öffentlichen mitten inne, wofern das letztere nicht wieder der besondre Character der Handlung anders erforderte; so sehen wir das Meiste in den Vorhallen und Vorhöfen der menschlichen Wohnungen geschehend, oder auch an heiliger Stelle, wie an den Altären und in den Hainen der Götter; und es fand diese einfache Oertlichkeit statt, eben sowohl weil das Drama aus der einfachen Oertlichkeit alt hergebrachter heiliger Gebräuche entstand, als wegen der weniger vielseitig vermittelten Stellung ihrer Idee, welche ihnen sonst wohl in dem Reiz der Erfindung und einer gesteigerten Nachhülfe des Technischen die Mannigfaltigkeit des Oertlichen nicht blos verständlich, sondern auch naturgemäß hätte machen können. Nur erst die vielseitige Durchbildung der Idee unter den christlichen Völkern, und neben ihnen der phantastische Reiz des Orients, haben auch eine Vielseitigkeit des Oertlichen in das Drama eingeführt, bei welcher wieder eher vor einem zu viel als einem zu wenig gewarnt werden muß. Es ist aber eben so wohl die Vielheit wie die Einfachheit des Oertlichen im Drama an seiner rechten Stelle, wo es dem höhern Gesetz der Einheit dient, welche auch in den örtlichen Verhältnissen des Drama ihre Geltung findet. Bei den Alten war diese Einheit abgeschlossen nicht blos durch die Einfachheit, sondern zugleich dadurch, daß der Ort so gewählt war, daß die Handlung vollständig an ihm sich entfalten konnte, was freilich aus dem besondern Character der Handlung selbst hervorging, die alle weitausgreifenden Unterschiede in ihr selbst vermied, oder auch nicht zu ergreifen vermochte. Dagegen das neuere Drama setzt überhaupt in eine reiche Dialectik der mannigfaltigsten Gegensätze die wesentliche Lebendigkeit der Handlung. Daher umspannt ihre Handlung so verschiedene Oertlichkeiten, die sich einander selbst entgegensetzen und zugleich gegenseitig ergänzen. Da aber die Einheit des Drama eine absolute ist, wie die des Epos, so kömmt es wesentlich darauf an, daß sich die Handlung in sich selbst zu einer vollen Ausgleichung ihrer Widersprüche eine und abschließe; so reißt sie ihre Zeit und ihren Ort an sich, und gebietet über ihn in allen seinen Dimensionen durch die hö-

here Mächtigkeit der immanenten Einheit, in der sie waltet, und der Zwiespalt der Räume findet erst in der idealen Allgegenwart ihrer innern Einheit seine volle Bindung zur Einheit. So darf auch hier die Räumlichkeit durchaus nicht dem Character der Handlung widersprechen, sondern sie fügt sich ihm nur und wird durch ihn selbst bedingt. — Was von der Räumlichkeit gilt, das findet hier auch seine Anwendung auf die Zeit. Denn nicht blos, daß die Handlung das Geschehende vergegenwärtigt, und so recht eigentlich die bestimmte Gegenwart die herrschende Zeit der Handlung ist, — denn alles Aoriste fällt hier nur in die vorübergehende Beweglichkeit des Wortes, sey es, daß es sich erzählend gestalte, oder auch sonst wohl in unbestimmteren Bemerkungen des Faktischen ausspreche, — so ist doch in dem Wesen der Handlung, als einer fortgehenden Entwickelung irgend einer That, auch eine besondere Dauer derselben enthalten, welche einen Anfang, einen Verlauf und ein Ende hat, und es umspannt in so fern die Handlung auch einen bestimmten Zeitraum, innerhalb dessen sie abläuft, und in welchem sie innerhalb der Gegenwart des Geschehenden war, und seyn wird, bis sie ihr eigenes Ende erreicht; so spielen auch in ihr innerstes Wesen Vergangenheit und Zukunft ein, in denen sich die Zeit ihrer Dauer abschließt. Wird daher der Zeitraum, innerhalb dessen die Handlung in sich gesetzlich verläuft, zu weit ausgedehnt, so geht durch diese Dehnung die Gegenwart der Handlung verloren, und es treten die übrigen Dimensionen der Zeit in zu scharfem Gegensatze hervor; ist der Zeitraum der Handlung zu klein, so schrumpft sie selbst in ihrer Mächtigkeit zusammen, indem sie so die Gelegenheit verliert, sich in Vielseitigkeit, Mannigfaltigkeit und Freiheit zu einer concreten Einheit zu gestalten, daher bedarf in dem Drama auch die Zeit, innerhalb welcher die Handlung desselben verläuft einer besondern Rücksicht; nur, wenn gleich auch äußere Umstände, wie selbst die Unfähigkeit der dasselbe Vernehmenden weitumfassende Momente der Zeit zu begreifen, den Dichter bestimmen können, das Maaß der Zeit zu beschränken, so ist doch das rechte Maaß der Zeit, sey es in Hinsicht der inneren,

oder selbst auch der äußeren Dauer der Handlung dasjenige, welches über den reichhaltigen und schöpferischen Momenten der Handlung und ihres zur völligen Freiheit sich gestaltenden Gegenspiels die Zeit selbst in ihren Dimensionen vergessen macht. Es hängt dies aber wieder wesentlich davon ab, nicht daß sie an sich verschwinde, sondern daß sie so ganz in die innere Einheit der Handlung eingehe, daß sie aus ihr erst ihre ideelle Selbstbestimmung erhält. So wird dann ihre eigene Einheit die absolute der Handlung selbst, und es kömmt keineswegs darauf an, ob die Handlung des Drama in ihrem inneren Verlauf den Zeitraum eines Tages, wie in dem Drama der Alten, oder wie vorherrschend in dem der Neueren von Monaten und Jahren, ja sogar in dem phantastischen Spiel der Zauberposse von Jahrhunderten umspannt, und eben so wenig, ob sie stetig oder sprungweise verlaufe, weil die innere Einheit, die lebendige Mannigfaltigkeit der Wechselbeziehungen und der Charakter der Handlung selbst hier alles entscheidet; aber eben indem sich so die Zeit der schöpferischen Gewalt der That enger anschließt, und von ihr durchdrungen erscheint, wird sie selbst erst zur Poesie, und greift so als ideales Element in höherer Einheit in den Geist der Dichtung ein, welcher aber in dem Drama auch noch ein besonderes Moment seiner Erscheinung in dem Absoluten selbst hat; denn erst dieses vermag mit seiner allwaltenden Macht die höhere dramatische Gestalt der Handlung zu vollenden. — Da es die der Handlung inwohnende Idee ist, welche das Drama als solche in der Handlung zur künstlerischen Gestalt hindurchzubilden hat, wenn es möglich seyn soll, daß dasselbe auch wirklich als eine freie dichterische Schöpfung des künstlerischen Geistes dastehen soll, so bedarf die Idee auch einer tieferen Begründung, welche dieselbe stützt, leitet und zusammenhält, und den Widerspruch wie die Einseitigkeit derselben überwindet, und die Handlung aus ihren Vereinzelungen und starkem Conflict mit den äußeren Verhältnissen der Wirklichkeit zum Ziele führt, und dies ist eben das Absolute, als das in sich selbst abgeschlossene, nur auf sich beruhende, urgeistige Princip alles Wirklichen. Wie die Vorstellung der Menschen das Absolute

seinem eigentlichen Wesen gemäß bald tiefsinniger ergriff, bald mehr in seinen Vereinzelungen anschaute, und so bald in heiliges, geheimnißvolles Dunkel gehüllt, bald in freundliche Nähe gebracht, bald auch wieder zu formlos ergriffen ansah, so durchdringt es auch auf den verschiedensten Stufen das Drama. So war es bei den Alten das ewige, Unwiderrufliches beschließende Schicksal, welches geheimnißvoll über Göttern und Menschen waltend, allen Ereignissen des Lebens gebietet, und sie an ihr Ziel treibt, als welches hier das Absolute eintrat, und die Götter selbst, wenn gleich sie in höherer Einsicht und Macht in die Leitung der menschlichen Dinge eingriffen, wurden gleichfalls nur in der endlichen Wendung und Entscheidung der Ereignisse Träger und Vollstrecker seiner Gesetze; und weder ihr persönliches Eingreifen, noch ihr persönliches Erscheinen, beruhigt und vertieft die Idee der Handlung genug, wofern sich nicht in ihnen, oder auch zugleich durch ihren Mund das Schicksal selbst in seiner gebieterischen Macht kund giebt; wie der gestürzte Titane Prometheus in der alten Mythe Heiligeres und Geheimnißvolleres wußte, als der Herrscher im Donnergewölk Zeus, was ihn selbst in kühner Macht des Schicksals diesem gegenüberstellt. Dagegen bei denjenigen Völkern, welche allein das Walten einer persönlichen Gottheit als die höchste Macht des Daseyns erkannten, war es das heilige Walten von dieser, welches die Idee des Absoluten in sich erfüllte und aus sich vollzog, und demgemäß die Handlungen der Menschen bestimmte; so durchzieht dann das Schicksal bald als unwiderrufliches und unerbittliches Geschick von der Gottheit verhängt, den fatalistischen Glauben der neueren Völker, bald als individuelle persönliche Führung mit überschwenglicher Liebe und Weisheit eingreifend in das Leben der Menschen, und wird, wie bei den christlichen Völkern, zur göttlichen Vorsehung, welche in dem Ernst und der Freundlichkeit ihrer Obhut das Schicksal des Menschen zugleich in die eigene That legt, oder wie es der Dichter nennt, in die eigene Brust desselben; bald aber auch erscheint es, ohne die höhere Weisheit und Liebe, als die persönliche Eigenmacht, oder auch als die blinde Macht der

Natur, welche sich gegen Göttliches und Menschliches auflehnt, und alles vor sich hin in den Staub zu werfen droht, fordert aber, weil es dann immer zu einseitig in den Tiefen seines Begriffs erfaßt wird, wieder stets, um den ideellen Tiefen der Handlung zu genügen, noch einen höheren ideellen Gegensatz; sey es in der absoluten Nothwendigkeit der Dinge oder in der Einführung höher vergeistigter Momente des Absoluten, um die volle Befriedigung der ideellen Widersprüche der Handlung in dieser selbst zur freien Durchbildung zu bringen; bald aber auch ist es nur das launenhafte Spiel des Zufalls, in welches sich die Idee des Absoluten verliert, und nur in dem treffenden und alles ordnenden Eingreifen desselben auf Absicht und Verständniß in selbigem hinweist, und so gleichsam als ein humoristisches Spiel des Absoluten mit dem Daseyn in solches eingreift; bald auch ist es nur ein geheimnißvolles, zauberhaftes Gegenspiel geistiger Mächte gegeneinander, welches sich dem Leben der Menschen anschmiegt, und mit demselben, gleich der Laune des Zufalls, ein besonnen unbesonnenes Spiel treibt. Gerade diese beiden letzteren Seiten des Absoluten, nach welchen es mehr als eine unwiderrufliche Dialektik der Handlung in diese einspielt, und sich in sie einmischt, statt über ihr selbst in ernster Erhabenheit zu walten, sind daher auch diejenigen Richtungen desselben, wo sich die Handlung mehr als lustiges Spiel mit dem Ernste des Lebens, und als ergötzliche Posse gestaltet, während umgekehrt jene tiefere Auffassung des Absoluten, ja selbst jene starre Eigenmacht und jener blinde Trotz der Natur dem Ernste des Tragischen besonders zusteht; und in diesem Widerspruch des Absoluten vermag das ernsttragische Drama nicht blos den menschlichen Geist von Leidenschaften zu reinigen, sondern auch von der einseitigen und in sich selbst widersprechenden Anschauung der Idee des Absoluten, und es bleibt nur hier, wie überhaupt im Drama, Sache des Künstlers, eben so wohl dem Standpunkt seiner Zeit, wie der Grundstellung der Idee und ihrem rechten Verhältniß zur Handlung gemäß die richtige Anwendung von dem Absoluten selbst zu machen. So würde es durchaus das innerste Wesen der

Idee selbst verletzen, wenn der dramatische Dichter das schuldige Haupt im Glück, und den völlig schuldlosen Mann im Elend enden lassen wolle; auch Oedipus ereilt das Geschick nicht ganz schuldlos, und Orest trifft seine Schuld, wenngleich eine Gottheit die Blutrache gebot; und dennoch trifft sie auch wieder zugleich bei dem unabwendbaren Gange des Schicksals eine vorausbestimmte Verherrlichung in ihrem Weh, und in ihm eine besondere Gerechtigkeit gegen die Person; und mit Recht, denn es würde eben so sehr die absolute Weisheit und Gerechtigkeit der Idee verletzen, als in ihr die absolute Höhe des Absoluten selbst, nach der es überall, erst den Dingen das rechte Maaß giebt, und zwar nicht erst mitten in ihrem Daseyn in besonderen Vereinzelungen, und was die Alten die Nemesis nannten, sondern gleich ursprünglich es ihnen zutheilt; was dagegen die jedesmal herrschende Ansicht der Zeit in Hinsicht der waltenden Macht des Absoluten betrifft, so bedarf es hier überall einer Vergeistigung auch des Gewohnten, damit die Kunst das Leben selbst durch die höheren Momente der Idee läutere und verkläre. — Alles dasjenige nun, was so als besonderes Moment in die Handlung eingreift, und sie dramatisch näher bestimmt, hat aber schon, wie die Handlung überhaupt, ihre eigentliche Grundlage in der Fabel des Drama, denn diese als der faktische Stoff der Handlung trägt in der Eigenthümlichkeit seiner Geschichte, so wie in der ursprünglichen Stellung und Anordnung, die ihr der Dichter giebt, und wodurch sie erst vollständig zur Fabel des Stücks wird, die wesentliche Anlage der dramatischen Handlung in sich. Daher muß auch sie schon die absolute Einheit des Faktischen in sich enthalten, nach welchem die dramatische Handlung selbst in innerer Nothwendigkeit beginnt, fortgeht und endet, weil sonst die Handlung nur stückweise zusammengehen würde, wenn ihrem Princip die innere Einheit fehlte; es müssen daher auch hier schon die einzelnen Theile des Faktischen eine so wesentliche Zusammenstellung erlangen, daß eine innere Umstellung derselben die absolute Gewalt der Handlung schwächen würde; ja es muß schon hier zugleich die Handlung in ihrem Keim

so schöpferisch frei erfaßt werden, daß sie nicht etwa nur wie eine treu nachbildende Wiederholung eines geschichtlichen Ereignisses dasteht, denn eine solche Treue gegen die Wirklichkeit würde wieder eine Untreue gegen die Poesie seyn; vielmehr muß sie, wie die epische Behandlung des Geschehenden durch das, wie etwas hätte geschehen sollen und geschehen können, den faktischen Bestand des Wirklichen zu seiner inneren Mächtigkeit erheben, und in sich höher vollenden, wenn sie mit poetischer Freiheit und Herrlichkeit die Handlung, deren Seele sie ist, um hier mit Aristoteles zu reden, durchdringen und vergeistigen soll. Umgekehrt muß aber der Dichter auch überall da, wo er den faktischen Gehalt der Fabel rein aus sich selbst erschafft, die Geschichte seiner Handlung so zusammenfügen, wie sie zugleich der Wirklichkeit gemäß hätte geschehen seyn können, ihr also auch die äußere Wahrscheinlichkeit geben, wenn er nicht ein Element des Geschehens, die Nothwendigkeitsschwere des Wirklichen unverarbeitet liegen lassen, und so die eigene Stärke in Bewältigung des Stoffs wie den mächtigen Eindruck der auch äußerlichen Gewißheit des Faktischen in seinen Schöpfungen mehr verwischen will; nur das Phantastische steht hier wie im Epos seiner innersten Natur nach auf freierem Boden, und doch darf auch dies sich nicht ganz die Wahrscheinlichkeit seiner Ereignisse versagen, wenn es nicht durch zu excentrischen Aufschwung die Anschauung seiner Gestaltungen wieder zerstreuen, und ihre Einheit vernichten will. Eben so muß der Grundtypus aller Vermittelung der dramatischen Handlung und deren besondere Wendung schon mit Nothwendigkeit aus der inneren Anlage der Fabel hervorgehen, denn es enthält schon die Fabel die Grundidee des Ganzen nnd deren Eingreifen in die Ereignisse wesentlich in sich; und nicht minder muß die Eigenthümlichkeit der Personen nach ihrem Thun und Leiden schon in der Fabel selbst in ihrer nothwendigen Bestimmtheit, so wie in ihrem besondern Einfluß auf die Handlung mit Bestimmtheit hervortreten, weil sonst die gleichmäßigere Charakterisider Handlung mehr ein Werk des Zufalls als der künstlerischen Weisheit werden würde, da das Drama in seiner dich-

terischen Entwickelung zu viel Umfang und mannigfaltigen Wechsel der Beziehung hat, als daß es der divinatorischen Macht der Begeisterung gelingen möchte, die Momente der Fabel sogleich in und mit dem Entstehen der dramatischen Handlung selbst in eins zu bilden; und so findet die concrete Anwendung aller besonderen Bestimmungs-Stücke der Handlung ihre wesentliche Beziehung auf dieselbe schon in dem nothwendigen Entwickelungsgange der Fabel, wofern die Handlung nicht mehr als dichterische Willkühr und gelegentliches Anknüpfen, denn als aus der Idee derselben mit Nothwendigkeit hervorgehende Ausbildung des Besondern und seiner inneren Consequenz dastehen soll. — Aus alledem bisher über das Drama Gesagten ergiebt sich auch, wie das Ideal auf besondere Weise in dasselbe einzuspielen hat, damit es in seinen Wechselbeziehungen diese selbst, und in ihr die Handlung zugleich zur Schönheit ihrer Gestaltungen erhebe, und so erst die Poesie der Handlung in ihrer schöpferischen Freiheit zur Vollendung bringe. Schon die Fabel muß den Charakter des Idealen in sich aufnehmen, in so fern nämlich die Idee und die einzelnen Momente der Handlung in ihr vorgebildet sind; es muß in so fern der dichterische Stoff der Fabel eine reiche Bildsamkeit und schöpferische Mannigfaltigkeit der Idee in sich tragen, damit das Ideal selbst reich und lebendig in sie einzuspielen vermöge, es muß eben so diese schöpferische Mannigfaltigkeit der Idee in die Handlung selbst eingehen, damit auch das Ideal durch die vielseitig mögliche Vergeistigung ihrer Momente in reger Lebendigkeit darin offenbar werde. Ist es so eine großartige und gewaltige Idee, welche die Handlung durchzieht, so findet das Ideal selbst Gelegenheit, die Handlung in hehrer Erhabenheit zu ihrem Ziel zu führen; ist es die größere Verinnigung der Idee, welche darin waltet, so ist es das Liebliche, als welches das Ideal in die Handlung einspielt, und es zur freieren Gestalt bringt, ist es der dialektische Scharfsinn, und das Sinnreiche der Beziehungen, womit die Idee das Leben durchdringt, so wird es hier das Reizende und Interessante, wodurch die Schönheit und das Ideal eine bestimmte Gestalt gewinnt,

gerade wie dies alles auch als besondere Gestalt des Schönen auf dem epischen Gebiet der Dichtung zur Anschauung kam. Aber die reichste Individualisirung des Schönen bietet die Persönlichkeit selbst dar, eben so wohl ihrer besonderen Charakterisirung als Träger der Handlung gemäß, wie durch die Macht des Wortes, in welcher sie handelt; jenes Blitzschnelle, Zauberhafte der That, jener Adel der Gesinnungen, der die Handlung selbst veredelt, jener wunderbare Reiz des Humor, wie jene geistreiche Bitterkeit der Ironie, jener feine und leichtfertig sprudelnde Witz, der die geselligen Verhältnisse vergeistigt und belebt, ja auch jene Verherrlichung der äußeren Gestalt der Handlung, sie knüpft sich überall zunächst an die Persönlichkeit selbst, und findet so in den Aeußerungen und in der besonderen Aeußerlichkeit derselben, und zu allermeist in dem persönlichen Wort, sey es im Zwiegespräch mit sich selbst oder mit andern, in ihrer Vereinzelung oder in ihrem gemeinsamen Zusammenwirken, die rechte Ansprache des Ideals, und das vielseitige Gepräge der Schönheit, womit es die Wirklichkeit schmückt und verherrlicht; jenes rhythmischen Baues der Rede nicht einmal zu gedenken, der überall als das Ebenmaaß der Bewegung im Ideal die Poesie des Wortes durchzieht. Was den besondern Charakter der vorherrschenden Persönlichkeit anlangt, so besteht hier das Wesen des Ideals keineswegs in dem Entrücken desselben über die Vermittelung des Wirklichen hinaus, so daß etwa der löbliche Charakter als das Ideal aller Vollkommenheit, der tadelnswerthe und verwerfliche als der Abscheu des Ideals von ihm ausgestoßen in ein Zerrbild des Ideals, und als der Inbegriff alles Schlechten dastände, denn dadurch würde eben so wohl die Wahrheit der Idee, als die freie Beweglichkeit der Handlung, und mit ihnen ein tieferes concretes Eingehen des Ideals in die Wirklichkeit aufgehoben werden; denn wahr ist nur die Idee des Lebens, in so fern sie sich als solche, d. h. ihrem Begriffe gemäß vollzieht, und doch besteht überall das Leben in einer geistig bestimmten Reizung und Ausgleichung, also in einer besondern Vermittelung der Gegensätze innerhalb ihrer organischen Einheit; und so führt überall auch

das am Geistigsten gesteigerte individuelle Leben des Wirklichen einen Conflict der ethischen Gegensätze mit sich, in denen es sich bald der einen bald der andern Seite überwiegend zuneigt, ohne daß es sich ganz in dem einen Aeußersten abzuschließen vermöchte, ohne in beiden Fällen ein anderes zu werden, nämlich dort einzugehen in das Göttliche selbst, hier unterzugehen in der eigenen Hohlheit und Nichtigkeit seiner Existenz; aber gesetzt auch, das Leben vermöchte in Absicht des Guten das vollendete Ideal, wie das Scheusal des Schlechten zu tragen, so würde es doch beiden Charakterbildungen an vielseitiger Beweglichkeit, Verwickelung und Fortentwickelung der Handlung fehlen, da beide mit den vermittelnden Momenten des Lebens schon fertig geworden wären; daher würden beide den tieferen Eindruck der Handlung selbst aufheben, und den Vernehmenden minder mächtig berühren, denn das Gräßliche, und als solches erscheint immer der Ausbund des Schlechteren, stößt die begeisterte Anschauung von sich aus, und läßt das Gemüth kalt und theilnahmslos, weil es die Unnatur selbst ist; das vollkommen Gute dagegen erregt wohl die Bewunderung und das Staunen, ja selbst die Liebe des es Vernehmenden, drückt aber das übrige Daseyn neben sich durch das Uebermaaß des Contrastes in Nichtigkeit und Geringfügigkeit zusammen, und hemmt so wieder die vermittelnde Theilnahme an dem Gemeinsamen der Handlung; und so führt endlich die Unbeholfenheit der Handlung, welche durch das Aufstellen solcher Persönlichkeit in ihr herbeigezogen wird, dazu, daß das Ideal selbst nicht vielseitig und frei genug in seinen Wechselbeziehungen in die Wirklichkeit einspielen kann, indem es vielmehr in solcher Ueberbietung des Wirklichen als eine Abstraction desselben dasteht, deren besonderes Eingehen wollen in die Wirklichkeit nur zu leicht gesucht, unnatürlich, ja unmöglich werden möchte, da es schon ursprünglich hierbei im Widerspruch mit dem Wirklichen sich befindet. — Drei Haupt-Richtungen sind es nun, in denen die Idee das Drama in seinen Verhältnissen zur Wirklichkeit durchdringt, und so zugleich auf besondere Weise mit dem Ideal selbst in ein freies Spiel der Beziehun-

gen tretend, auch die dramatische Gestalt der Handlung anders umbildet, und dadurch auch das Drama nach seinen bestimmten Arten abgesondert erscheinen läßt. Die erste Richtung der Idee geht hier auf das Absolute selbst, indem in dem Wechselspiel der Handlung die absolute Geltung desselben dadurch zur bestimmten Erscheinung gebracht wird, daß es das Einzelne aufhebt und in sich vernichtet; in dem Gegenspiel zwischen Idee und Ideal entsteht so die tragische Dichtung des Drama, welche in ihrem düstern, schmerzlichen Ernst überhaupt als das Trauerspiel, und in der vollendeten künstlerischen Gestalt als die Tragödie dasteht; die zweite Richtung der Idee ist diejenige, nach der sie das Einzelne zu seiner besonderen Geltung bringt, so daß sie umgekehrt die absolute Allgemeinheit des Daseyns zu vernichten strebt, indem sie das Absolute und Allgemeine in ein scherzhaftes Spiel der Widersprüche des täglichen Lebens verwickelt, und so in ihnen den individuellen Bestand des vereinzelten Daseyns als sieghafte Erscheinung erhebt; aus diesem Verhältniß der Idee zu der Wirklichkeit entsteht die heitere dramatische Ansicht des Lebens, welche das Lustspiel, und in seiner höheren Kunstform die Komödie bezeichnet. Eine dritte Richtung der Idee ist endlich diejenige, welche die Gegensätze des Absoluten und der individuellen Selbstständigkeit des Einzelnen mit einander ausgleicht und in sich vermittelt, so daß das Einzel-Daseyn, wenngleich in regem Gegenspiel mit dem Absoluten begriffen, dennoch in seinem wesentlichen Bestande bewahrt, ja gefördert wird, indem das Absolute selbst schützend und erhaltend in dasselbe eingreift; während umgekehrt jenes durch seine höhere Bildung und einen größeren Adel seines Wesens den Standpunkt der Existenz bezeichnet, wo ein so freundliches Begegnen der Wechselbeziehungen nur möglich ist, und so die Bewegung von dem Ernsten zu dem Heiteren, oder wenn man will, das Zusammengehen von beiden in dem Freundlichen, als dem Geben und Nehmen in dem gegenseitigen Wohlwollen, darstellt. Dieses Verhältniß der Idee zu der dramatischen Handlung entfaltet das sogenannte Schauspiel im engeren Sinne des Wortes, indem es in der That

beide Hauptgestaltungen des Drama in sich befaßt, nur aber als einzelne Seiten und auf eine in sich vermittelte Weise.

Das individuelle Princip nun des Trauerspiels ist noch keineswegs in der Trauer ausgeprägt, welche es erregt, denn dies ist derjenige Standpunkt, wo noch Furcht und Mitleid das Gemüth der Vernehmenden bewegen, weil sie in dem Geschick der Handelnden nur ihr eignes Loos beschauen, und in ihrem Thun und Leiden nur sich selbst wiederfinden, und der Eindruck des Drama steht so nur erst als ein subjectiver und persönlicher, mithin als ein untergeordneter, da. Vielmehr ist es das Tragische, welches erst diesen dramatischen Dichtungen ihre eigenthümliche Gestalt giebt, und sie als das wahre Element ihrer Bewegung durchzieht. In unsern frühern Untersuchungen über das Tragische ergab sich dasselbe in den wesentlichsten Bestimmungen seines Begriffes als der Ernst des Absoluten gegen sich selbst in den Widersprüchen des Daseyns, und jene nur eben erst näher entwickelte Fassung des Absoluten nach den mehr innern oder äußern Momenten seiner Idee dient zur Vervollständigung dieses Begriffs. So erscheint uns das Absolute in dem Tragischen einerseits als die hohe über alles gebietende Urgewalt des Daseyns, bald als Schicksal, bald als ewige Vorsehung und als Göttliches über dem Menschlichen waltend, wie es dem Ernste des Tragischen geziemt, andrerseits als die feste unbeugsame Selbstständigkeit, ja selbst Eigenmacht des Einzelnen, worin es durch die persönliche Verwirklichung des Einzelnen nur als ein Gleichniß und Gegenbild seiner selbst da steht; je mehr sich aber der Wille, die Macht und die geistige Einsicht des Einzelnen in freier Herrrschaft der ewigen Macht des Absoluten gegenüber entfaltet, desto mehr muß auch die Herrlichkeit, Weisheit und Stärke desselben in allgewaltiger heiliger Uebermacht dem Einzelnen gegenübertreten, wenn es den hohen Ernst und die geheimnißvollen Tiefen seiner selbst weihen und verherrlichen soll. Daher sind es in dem menschlichen Leben nur die großartigsten Erscheinungen der That, welche den Sinn des Tragischen vollkommen zu lösen vermögen. So tritt daher der Held und der fürstliche Geist in seinem Thun und Leiden als

der würdigste Repräsentant der tragischen Handlung ein, da in ihnen das Leben selbst schon zur absoluten Gestalt wird; und auf zweiter Stufe folgt erst der Liebende nach; denn wenn gleich es die absolute Innigkeit des Lebens ist, welche die Liebe bezeichnet, und so dieselbe in ihrer Innigkeit gegenüber dem thatbewußten Heldensinn gleichmäßig aufgeht in das Ideal, und von ihm aus tief in das Absolute einstrebt, und so beide, der Liebende und der Held auch gleichmäßig befähigt scheinen hier die absolute That zu tragen, ja leicht die Liebe noch mehr, da sie ihrem Wesen gemäß die innersten Tiefen des Daseyns erfüllt, und so auch das innerste Wesen des Absoluten selbst zu ergreifen vermag, so ist es doch gerade diese Richtung der Liebe nach den innersten Tiefen des Daseyns welche dieselbe in ihrer eigenen Vertiefung den Momenten der Aeußerlichkeit wieder zu sehr entrückt, als daß die dramatische Handlung, welche durchaus eine vollkommene Darstellung ihrer selbst im Aeußeren bedingt, daraus sich genügend entfalten könnte; und so ist es vielmehr die überwiegend noch mit der Aeußerlichkeit sich vermittelnde Energie der Liebe, und daher namentlich die Leidenschaftlichkeit derselben, welche eine vollkommen dramatische Gestalt ihrer Bethätigung darbietet, und eine reich motivirte, lebenvolle Handlung gestattet. Da nun aber die Liebe als Leidenschaft, oder auch sonst in ihrer überwiegenden Richtung auf die Aeußerlichkeit bei so viel innerer Tiefe doch mit so großer Lust an individuellen Zwekken, ja als die absolute Gewalt des Eigenen dasteht, so reinigt das Absolute ein solches Verhältniß der Liebe durch sein eigenes Schweigen dazu, gerade dem höchsten Ernst des Tragischen gemäß, denn die heilige Ruhe des Absoluten bildet hier den vollendeten Gegensatz in der Liebe selbst, und führt hier den tiefsten Sinn der Lösung herbei; denn indem so die Liebe als absolut werdende Leidenschaft und Eigenheit durch die eigene Schuld zu Grunde geht, ist es von demjenigen Standpunkt der Idee des Absoluten aus, wo es zugleich als die Liebe erkannt wird, die Liebe in allen ihren Beziehungen, welche die Liebe vernichtet, — die individuelle, weil sie siegen oder zu Grunde gehen will, die absolute, indem sie schweigt und zu Grunde gehen läßt; dagegen von dem Stand-

punkt seiner ewigen Macht aus ist es wieder das kalte, theilnahmlose Hingeben selbst des Herrlichsten, worin es sich individuell zu offenbaren vermag, an die blinde Gewalt der eigenen Natur, was hier den höheren Ernst des Tragischen ausprägt, da es so sehr der eigenen Theilnahme widerspricht. In jener zu großen Subjectivität der Liebe, die aber hier überall die Handlung durchzieht, wie in diesem Geschehen lassen des Absoluten liegt es nun auch, warum Dichtungen der Art in dem Tragischen und ganz aus sich selbst genommen nur die zweite Stellung einzunehmen vermögen, weil eine zu individuelle Charakterisirung des Einzelnen, wie sie hier die Handlung nothwendig erfordert, und das Zurücktreten der allgemeinen Macht des Absoluten ein tieferes und reichhaltig in sich verschlungenes Spiel des Absoluten mit sich und seinen Widersprüchen keineswegs gestattet; wofern nicht etwa wieder die Liebe nur die eine Seite der tragischen Handlung ausmacht, während die Hoheit des Helden als die andere dasteht und in Einheit mit ihr zusammengeht. Jene erstere Richtung des Tragischen bildet eben so wohl für sich als auch diese zweite in sich aufnehmend, die vollendetste Darstellung des höheren Tragischen in der Tragödie, während die Liebe für sich in dem sogenannten bürgerlichen Trauerspiel der Neueren ihre Geltung findet, welches die Verhältnisse der Liebe in die höher durchgebildeten Kreise des Familien-Verkehrs versetzt hat. Ueberhaupt hat nur erst die mystische Richtung der späteren Zeit, so wie die tiefe Innigkeit und Freiheit des Christlichen in Hinsicht der Anschauung und Begreifung der Liebe selbst, und ihre vielseitige Gestaltung in dem Leben der Familien, wie der Völker, eine umfassende Durchbildung derselben auch in den dramatischen Dichtungen möglich gemacht. — Das Geschick des Heros und der in seinem Sinne Handelnden hat die classische Tragödie als den höchsten tragischen Stoff zu ihrem Gegenstande, während das romantische Trauerspiel das ritterliche Thun und dessen Sinn, seinen Glauben und seine Minne zur ernsten dramatischen Gestaltung erhob, und in ihm das höhere Gesetz des Tragischen vollendete; und wenngleich beide

nur auf dem historischen Grunde der Sage ihre volle Mächtigkeit erhalten, so hat doch das historische Trauerspiel im engeren Sinne als dasjenige, welches die faktisch ausführliche und in sich gewisse Geschichte des Wirklichen behandelt, als der Uebergang des Romantischen in die moderne Ansicht der Kunst, zwar noch in dem ritterlichen Geist und Sinn des Romantischen eine tiefere Basis, weil in ihm eine so vielseitige faktische Durchdringung des Wirklichen vorlag, und selbst in historischer Forterzeugung gegeben war, aber auch die Wendung des Romantischen, — durch die vielseitigere Durchbildung der Idee eine neue objective Lage der Dinge heraufführend, während noch der Geist in seinem Innern nach jenen früheren Richtungen aufspielte, — hat hier das historische Trauerspiel vielseitiger in den modernen Sinn der That herübergebildet, wie dies namentlich durch die großen dramatischen Dichter unserer Nation geschehen ist, da sie die große Umgestaltung der modernen Kunst und Ideenbewegung selbst mit heraufgeführt haben. Nur freilich bedarf diese Durchbildung des Historischen überall nicht einer blos äußerlichen Treue gegen die That, sondern ein Ergreifen ihres innersten, lebendigen Princips, und einer großartigen Entfaltung des Geschehenden in, mit und durch die Idee, wenn es sich zur höheren Einheit des Faktischen erheben, und so der freien, schöpferischen Gestaltung der Kunst genügen soll. Denn ein bloßes Beleben der Darstellung durch die vielseitige Charakterisirung einer ungemeinen Persönlichkeit, oder das besondere Hervorheben der Leidenschaft kann in seiner sorgfältigen Behandlung keineswegs die Schwächen der Handlung selbst vernichten, und die volle Poesie des Tragischen heraufführen. Ueberhaupt bedarf das Ergänzen des Historischen wie des Mythischen im höheren Trauerspiel durch die Leidenschaft einer sehr besonnenen Behandlung, um nicht die tieferen Momente des Tragischen zu übertäuben; und die noble und belle passion, welche hier namentlich die sogenannte classische Zeit der französischen Poesie in ihrer enggemessenen Nachahmung des Antiken, als diesem gerade entgegengesetzt, einwebte, und es dadurch zu einem Modernen machte, hat noch

in den gelungensten dichterischen Gestaltungen der Art das Mißverhältniß feierlicher Abgemessenheit der Formen gegenüber ungestümer Hastigkeit in den erregtesten Aufwallungen des Gemüthes als wesentliches Gepräge seines inneren Widerspruchs an sich. Eben so hat in neueren Zeiten unter uns das moderne Auffassen und Verarbeiten der Schicksals-Idee der Alten im Gegensatz einer anderen Gesittung und vielseitigern Vermittelung des Ethischen, in die Verhältnisse des Geschichtlichen eingetragen, durch seine innere Unwahrheit in der Zeit einen solchen Widerspruch in die Idee der Handlung selbst hineingelegt, daß alle dergleichen Dichtungen, als die sogenannten Schicksalstragödien, nur zu einem Gaukelspiel mit dem Tragischen herabsinken. Ein wahres Zerrbild des Tragischen aber ist das Melodrama der Neueren, welches in dem Geleit einer auf die Handlung anspielenden und sie unterbrechenden Musik sich in der vollen Darstellung des Gräßlichen und Abscheulichen wohlgefällt, weil so das Absolute selbst auf dem Schauplatze der Gemeinheit und Ruchlosigkeit die Folter des Todes erleidet. Weniger gräßlich, doch nicht minder verzerrt ist aber auch diejenige Behandlung des Tragischen, wo es in ein sogenanntes Rührspiel sich verwandelt, und so recht eigentlich ein Spiel der Trauer und des Jammers wird; denn die hohe Gewalt der tragischen Idee geht hier in den gerührten und rührenden Empfindungen sentimentaler Weichlichkeit völlig zu Grunde. Aber auch da, wo die Macht der Idee in dem Tragischen überwiegt, ist eine andere Klippe des Tragischen der modernen Poesie leicht gefährlich; dieses ist das zu Sententiöse der Sprache. Ein großartiges Bewußtseyn und umfassende Ideen geziemen der erhabenen Sprache des Tragischen, aber sie müssen aus der Handlung selbst hervorgehen, und diese, nicht aber die Betrachtung, muß immer die Hauptsache bleiben. Bei dem antiken Drama war diese Behandlung des tragischen Wortes schon an sich schärfer geschieden, indem der lyrischen Haltung des Chors auch diese Eigenthümlichkeit des höhern Lyrischen besonders zustand; dagegen verknüpft und durchdringt sich in der neueren Behandlung der dramatischen Dichtungen das

Individuelle und Allgemeine des Gedanken in der einzelnen Persönlichkeit, und so muß nothwendig bei der zu vielfachen Auflösung des Einzelnen in die Allgemeingültigkeit des Gedanken, das Fortschreiten der Handlung ein weniger lebendiges werden, weil dieses häufige Eingehen des Gedanken in seine Allgemeinheit, als in seine Ruhe, auch der Handlnng selbst zu viel Ruhe gewährt. Auch die Einführung des Lächerlichen in das Tragische, welches namentlich Shakespeare in seiner kühnen, universellen Ergreifung der That oft so großartig hier einspielen läßt, und welches nur in der vielseitiger individualisirten, reichen Persönlichkeit des neueren Drama einen Spielraum und Contrast der Handlung auch für sich zu finden vermag, da es immer doch eine Nebenbeziehung bleibt, kann nur in einer tragischen Fassung in das Tragische eingreifen, wenn es nicht als ganz zufällige Einschaltung dastehen soll. So redet bei Shakespeare aus der Thorheit nicht selten da eine tiefere Weisheit des Lebens, ja das Wort des Schicksals selbst, wo die menschliche Weisheit zur Thorheit ward, oder sie beschaut in der Spitzfindigkeit ihres Witzes die Verkehrtheit der eigenen Intelligenz, und es vollzieht das Schicksal noch überdem bei diesem besonderen Gegenspiel des Ernsten und Heiteren die Wahrheit, indem es auch dies endlich in seinem Ernste vernichtet, daß, wie auch die Idee des Einzelnen sich in einem besonderen Kreise der That reich und in Vielseitigkeit verwirkliche und zur Erscheinung bringe, dennoch alle diese reiche Fülle in und mit dieser That zugleich untergehe, und so Hohes gleich wie Gemeines, und Gemeines wie Hohes der Macht des Absoluten erliege. — Wie sich das Ideal in und an dem Tragischen gestalte, ja dieses selbst erst in sich ganz vollende, ist schon früher nachgewiesen, und diese besondere künstlerische Durchbildnng desselben in dem tragischen Drama ist auch dasjenige, wodurch dies sich erst zur eigenthümlich in sich vollendeten Schönheit seiner Gestalt entfaltet. Vor allem ist es der Charakter des Erhabenen, welcher das Tragische in seiner Gestaltung zur Schönheit überall durchzieht und bestimmt; und dies wird nur dadurch ganz erreicht, nicht blos, daß das Absolute selbst in der geistigen

Tiefe seiner Idee zur dichterischen Anschauung erhoben und in die That herübergebildet werde, sondern auch, daß die handelnde Persönlichkeit selbst in ihrem Thun und Leiden in größter Verherrlichung erscheine; denn desto höher und herrlicher steht der Gang des Absoluten selbst da, wenn es in seiner ewigen heiligen Macht auch das Herrlichste in den Erscheinungen der Zeit in sein Nichts hinabwirft; sodann muß diese Herrlichkeit der Person nicht als eine sinkende, sondern als eine steigende dargestellt werden, so daß, wie die Verwikkelung in das Leben des Handelnden und der Sturm des Unglücks immer gewaltiger eingreift, und der Handelnden Persönlichkeit ihre Vernichtung dräut, auch die innere geistige Kraft derselben, sey es in der inneren Reinigung seiner Leidenschaft oder der ethischen Stärke des Charakters immer höher steige; und vollendet wird diese tragische Grundentwickelung des Ideals noch dadurch, daß das Absolute selbst die Herrlichkeit der Person häuft, schützt und ehrt, bis es der ewigen Nothwendigkeit seiner Führungen erliegt; denn es ist so zugleich die ewige Liebe des Absoluten, welche im göttlichen Gleichmaaß jedem, nach dem es selbst sein Wesen zu tragen vermag, auch von der Urschöne des Göttlichen mittheilt, die hier den Ernst ihrer Nothwendigkeit nur noch höher beglänzt, und in dem Falle des Großen die weite Leere des Nichts und des All durch die Ideale des Göttlichen ausfüllt. Nächst dem Erhabenen ist es aber auch das Liebliche, welches im Gegensatz zu dem Hohen und Großartigen der tragischen Dichtung, besonders in den Erscheinungen der Liebe, vielfach namentlich den Charakter des neueren Drama durchzieht, und den Ernst desselben mildert, sey es durch seine Innigkeit, oder durch das Naive seiner Erscheinung hervortretend. Ihm schließt sich dann das Interessante an, theils in der sinnreichen Führung der tragischen Idee selbst, theils aber auch als die tragische Ironie die Vereinzelungen der Idee durchziehend; reich an Witz und Scharfsinn, und überraschend durch die Keckheit ihrer Behauptungen, mit der sie über das Gute wie das Schlechte Gericht hält, wird dieselbe eine reiche Quelle der ideellen Vermittelung des Innern und Aeußern der Handlung, aber auch in

der Beimischung eines bittern Unmuthes und der Vermessenheit ihres Richtens immer zugleich etwas schauerlich Düsteres, welches nur durch die Großartigkeit seiner Gedankenführung, durch die Gewalt der Ereignisse, die dazu drängen, und durch den kühnen Muth, der darin zugleich aufstrebt und erliegt, wieder in den Ausdruck des Erhabenen übergehend, den Charakter höherer tragischer Schönheit zu erlangen vermag. Diesen Charakter des Erhabenen hat aber nicht blos überhaupt der Gedankengang und die Führung des Geschickes der Handlung, als das eigentliche Gepräge des Tragischen zu behaupten, sondern auch das Wort selbst, nicht blos als sprachlich bezeichnete Idee, sondern auch seinem individuellen Gebrauch nach in dem Adel und der Auswahl der Rede, welche so erst den Gedankenflug, wie die Inhaltsschwere der tragischen Handlung würdig und ideal zu tragen vermag.

Dem Tragischen gegenüber entfaltet das Komische in dem Lustspiel seine besondere künstlerische Gestalt. Aber auch hier ist nicht blos die Lust an sich das innerste Wesen des Komischen bezeichnend, sondern es ist vielmehr das Lächerliche in seiner höheren schöpferischen Durchbildung, als die ideale Lust der Intelligenz, welches hier seine besondere künstlerische Gestaltung findet; und auch hierbei bleibt immer noch die Lust nur das Subjective der Erscheinung, und die Folge des inneren intellectuellen Gehaltes, welcher sein Wesen näher bestimmt. Als solches ergab sich uns aber das Lächerliche in der vollkommenen Durchbildung seiner intellectuellen Momente in dem Komischen als das freie Spiel der Intelligenz in der Ueberbietung seiner eigenen Widersprüche; und innerhalb dieser Erscheinung seines Wesens waren es wieder insbesondere der Witz, Humor und die Ironie, welche dieses heitere Spiel der Intelligenz durchzogen, und das besondere Spiel des Ideals mit der Idee zur eigenthümlichen Schönheit erhoben. So ist es daher auch wieder ein leichtes rasches vielseitiges Spiel der Idee, welches nothwendig die dramatische Handlung durchziehn muß, wenn das Gepräge des Komischen sie vollständig durchdringen soll; denn daß die Handlung selbst von dem Ernsten zum Heitern, oder auch von dem Ungünstigen

zum Günstigen der Ereignisse übergreife, führt noch keineswegs die Eigenthümlichkeit des Lustspiels herbei. Aber die Idee zerlegt sich in die Mannigfaltigkeit ihrer Momente und häuft und löst, bis zur Ungereimtheit fortschreitend, eine Fülle von Widersprüchen, in deren Ueberbietung und Gegeneinandertreibung sie sich gefällt; so bedarf deshalb auch die dramatische Handlung schon in dem Wesen ihrer Fabel die volle Möglichkeit und bestimmte Anlage zu einer reichen Dialektik der That, nicht blos, daß sie sich entfalte im Worte allein, sondern auch, daß sie die Situationen und Verhältnisse der Handlung, so wie die Eigenthümlichkeit und den Charakter der Person, ganz und gar durchdringe; dann erst wird die dramatische Idee ein wahrhaft ideales freies und allseitiges Spiel der Intelligenz gegen einander, was den factischen Bestand der Handlung durch und durch in sich aufnimmt, und die Idee selbst reichhaltig genug in die Vereinzelung ihrer Momente und in das Feststellen der individuellen Wirklichkeit als die freie Macht der Intelligenz einführt, und so zur vielseitigen äußern Gestalt bringt. Fröhlichkeit, Laune, Uebermuth, kurz alle die subjectiven Stimmungen des Gemüths, welche den Gedanken in seiner Besonderung in einen kecken raschen Umschwung versetzen, tragen wesentlich dazu bei, das Characterbild der komischen Handlung zu vollenden; aber auch der Contrast in dem Ernsten, Feierlichen und Abgemessenen, was in dem Bewußtseyn der Handelnden theils als Ironie ihrer selbst, theils als Gegengewicht der allzuraschen Beweglichkeit der Idee und des Ganges der Handlung in diese hineingelegt wird, oder ursprünglich in sie eingreift, vermag das ergötzliche Bild des Komischen und die freie Bewegung des Ideals in ihm noch reicher zu gestalten und vielseitiger zu bewegen. Ja daß selbst die Anspielung der Ironie auf die wirklich existirende Person und die unmittelbare Einführung derselben als einer Erscheinung des Lächerlichen in das Drama durchaus nicht unverträglich sey mit dem Character der Schönheit, als die schöpferische Freiheit und Beweglichkeit der Idee durch die concrete Eigenheit der Person allzusehr einengend, zeigt uns eben sowohl dieser Grundtypus in der älteren

Behandlung des Lustspiels bei den Hellenen, wie die Anwendung davon in dem neuern Lustspiel. Nur darf es freilich weder die Beschimpfung der Persönlichkeit bezwecken, was überhaupt schändlich und dem Wesen der dramatischen Kunst als der Gestaltung der Handlung, nicht der Persönlichkeit, entgegen ist, noch auch den Begriffen der Zeit über die Würde der Persönlichkeit, gegenüber stehen, weil sonst das Drama mit seiner Zeit in Widerspruch tritt, und seiner vollen dialektischen Wechselwirkung entbehrt, noch auch überhaupt in der Persönlichkeit nur persönliche Zwecke verfolgen, weil dies überall die Idee der dramatischen Handlung zerstört; und daher muß dasselbe zugleich in der Persönlichkeit die Allgemeinheit ergreifen, und es kann deshalb nur eine solche bestimmte Persönlichkeit genügen, welche so vielfältig wieder von der bloßen Eigenheit frei ist, daß sich in ihrer Eigenheit vielmehr ein individueller Grundtypus der Gattung als der Einzelheit abspiegelt. So steht in den Wolken des Aristophanes Socrates als Repräsentant der gesammten Erscheinung des philosophischen Lebens der damaligen Zeit da, so Creon als Repräsentant alles Treibens der damaligen politischen Demagogie, und so stände auch Falstaff, wenn er wirklich von Shakespeare aus dem Leben gegriffen wäre, immer als der freieste Repräsentant des englischen Humor da, weil er in diesem eine ganz allgemeine Gestalt gewinnt. Ueberhaupt dichtet das Lustspiel bei allem historisch Gegebenen viel freier, um es zu der Fabel seiner Handlung zu gestalten, als dies das Trauerspiel vermag; denn das ist ja erst der vollendete Humor desselben, daß es so vielfach die Idee in die Wirklichkeit hineinspielend, doch auch mit dieser wieder sein lustiges muthwilliges Spiel treibt. — In seiner vollendeten höheren Durchbildung des Komischen, in welcher es mit aller Freiheit und Feinheit die Dialektik der Idee in allseitiger Durchdringung der Momente der Handlung zur Anschauung bringt, und im Ideale gestaltet, erscheint nun das Lustspiel als die eigentliche Komödie in dem engern Sinne des Wortes, und stellt so in seiner allseitigen dramatischen Durchbildung des Komischen auf dem Standpunkte des Ideals in sich die Gattung selbst dar;

außerdem aber sind es noch drei verschiedne abgesonderte Durchbildungen einzelner Richtungen des Komischen, durch welche noch drei besondere Arten des Lustspiels hervortreten, nämlich das Characterstück, Intriguenstück und die Posse. Das Characterstück legt die hauptkomische Kraft in die Entwicklung der Charactere, zugleich bei der dramatischen Durchbildung derselben auch die Sonderbarkeiten des Aeußern in sich aufnehmend, als der besonderen ethischen Eigenthümlichkeit zugehörig, in der irgend eine Persönlichkeit sich entfaltet, und insbesondere sind es die Bizarrerien der Leidenschaft, welche hier ein reiches Feld des Komischen eröffnen; nur ist überall bei dieser dramatischen Durchbildung des persönlichen Characters zugleich das Wesen des Drama selbst treu zu bewahren, daß es nämlich die Handlung zur vollen Anschauung bringe, die sich auch in der Persönlichkeit characterisirt; denn eine bloße Characterentwicklung, so viel Komisches sie auch in ihrer besondern Darstellung gewähren kann, vermag noch keineswegs die Handlung in Einheit, Keckheit und Freiheit zum Ziel zu führen, was das Lustspiel durchaus bedarf, wenn es ein reges Einspielen der Idee in die That selbst seyn soll. Das Intriguenstück dagegen hat eine vielseitig in sich verwickelte Handlung, in welcher die Idee der Handlung als listig und schlau angelegter Plan zu Erreichung irgend eines persönlichen Zweckes in die Handlung hineingelegt und in ihr vollzogen wird. Diesen Plan in seiner Verwickelung und Durchsetzung als die Intrigue des Stückes bietet dann eine reiche Gelegenheit treffender Situationen und contrastirender Ereignisse, in welchen das Komische in der Fülle seiner Widersprüche auf und nieder zu spielen und so die Idee in vielseitiger Laune, Witz, ironischer Combination und Vermittelung der Ereignisse zur besondern Ansprache zu bringen vermag. In diesen Stücken kömmt Alles auf die Anlage der Handlung selbst an; denn greift das Getrieb derselben nicht vielseitig, rasch und lebendig in einander ein, so ist augenblicklich die innre Einheit des Stückes gelähmt, und die komische Kraft erliegt; indem hier Gang der Handlung selbst alles entscheidet. Was endlich die Posse anlangt, so ist sie ein zügelloses muthwilliges Spiel

des Witzes und der Phantasie sich selbst in ihren Gestaltungen an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen, und nur durch ein rasches, ungewöhnliches, ja selbst wunderbares Durcheinanderspielen und Umgestalten des factischen Ganges der Wirklichkeit vermag sie diesen Zweck zu erreichen, weil sie so dem Bewußtseyn des Wirklichen immer wieder sich entreißt. Hat gleich ihre künstlerische Behandlung auch Plan und eine bestimmte Idee, in der sie die Handlung selbst einigt und enger verbindet, so bringt doch dieses Uebersprudeln von Witz und Phantasie eine so kecke und lose Verbindung der Handlung zuwege, daß sie oft mehr sprungweise durch die Antitheſen des Witzes und durch die Ueberbietung der schöpferischen Momente der Phantasie fortschreitet oder vielmehr forteilt, als durch die innere Nothwendigkeit, ja selbst nur Wahrscheinlichkeit des Wirklichen bedingt wird. Dadürch ist es aber auch leicht die Bizarrerie oder selbst das Abschweifen in das niedrige Gebiet des Komischen, was sie in ihren Neckereien der Idee der durchgreifenden Theilnahme des Ideals entzieht, welches darin oft nur in einzelnen Bewegungen der Laune und kecken Beweglichkeit von Gedanken und Bild, und nicht gerade immer in diesen selbst, zur Anspielung gelangt, so daß auf solche Weise die Posse in der Wirklichkeit ihr innerstes schöpferisches Leben wieder herabdrückt, und den Anforderungen der Kunst nicht immer genügt. Zwei Richtungen sind es, in denen sich die Posse besonders durchbildet, indem in der einen die Combination des Witzes, in der andern die schöpferische Gewalt der Phantasie die höhere Macht der Idee an sich reißt; im erstern Falle entsteht die satyrische Posse, welche in froher Ausgelassenheit des Humor die Thorheit der Menschen geiselt und lächerlich macht; in der andern Richtung ist es die Zauberposse, welche den Contrast des Wunderbaren und Gemeinen in einem bunten Gemisch ihrer Erscheinung mit einer launigen Dialectik der That durcheinander treibt, und so eigentlich das Sonderbare und Seltsame der Situationen als das Komische darstellt. Zu dieser erstern Art der Behandlung der Posse gehören auch die Mimen der Alten, welche als eigentliches Satyrspiel in dem Sinne der Alten

die conventionelle Idee von dem Standpunkte des Gesitteten und Schicklichen aus in wilder ausgelassener Laune mit sich in Widerspruch brachten, und selbst durch den lasciven Hohn des Gemeinen und Zuchtlosen zur Ungereimtheit machten; nur wagt ihrer lasciven Zügellosigkeit Aristoteles keine eigentliche Kunstform beizulegen, und das Ideal selbst wendet sich von solcher Zuchtlosigkeit hinweg. Höher stehen hier die Leistungen der Neuern, welche, wie besonders Tieck in mehreren seiner dramatischen Dichtungen, den schlagenden Witz einer geistreichen Satyre als die Seele der Handlung hinstellten. Auch die alte Komödie der Hellenen, wie namentlich das Aristophanische Lustspiel, hat noch durch und durch einen satyrischen Character, mit dem sich selbst das Phantastische in mannigfaltigen Gegensätzen humoristisch berührt; das erstere tritt besonders in dem stehenden Lächerlichmachen der Persönlichkeit des Wirklichen hervor, so wie letzteres in der Behandlung der Chöre, in die er z. B. Vögel und Wolken als dramatischen Chor einführt, es liegt aber überdem auch der Behandlung des Chores, wie der ganzen Führung des Lustspiels, eine Parodie des Tragischen zu Grunde, als dessen Umkehrung überhaupt und zunächst das komische Drama der Alten erscheint; so wird der Chor nicht blos in seinem Einführen von phantastischen Gestaltungen und ihrer pathetischen Durchführung die bittre Ironie des tragischen Chores, und die Parabase, in welcher der Chor selbst sich zu den Zuschauern hinwandte, und mit ihnen verhandelte, kehrt so auch das Verhalten des tragischen Chores nicht blos um, sondern zieht nicht selten in seinen Anspielungen und auch geradezu die tragischen Gestaltungen des Dramatischen in satyrischen Wendungen durch. — Indem so das Lustspiel auf mannigfaltige Weise sein lustiges und ergötzliches Spiel mit den Widersprüchen der Wirklichkeit und der Idee in ihr treibt, und sie zur freien Gestalt erhebt, ist es in diesem vielseitig bewegten Ergreifen und dialektischen Hin- und Herspielen der Intelligenz insbesondere das Interessante, als welches hier die Schönheit sich geltend macht, und welches in dem tiefen Einspielen des Ideals in die Gestaltungen des Witzes, der

Ironie und des Humor, die die Handlung und das Wort derselben durchziehn, frei wird und zur vielseitigen Anschauung gelangt; aber auch das Liebliche, Reizende, und nur selten das Erhabene, wohl aber das Gravitätische und Pathetische, aber unter dem Standpunkte des Ironischen gehalten, pflegt einzelne Momente des Schönen darin zu offenbaren, welches aber seine Vollendung in dem regen und reichen Wechselspiel des Ideals innerhalb dieser freien und freudigen Beweglichkeit der Idee selbst hat. Auch das Naive in seiner reizenden Anmuth und dem Interesse, das es erregt, durchzieht nicht selten in einzelnen Characteren das Lustspiel, und findet ganz besonders in dem sogenannten Schäferspiel, welches die idyllische Einfachheit des ländlichen Lebens in seiner Handlung gestaltet, eine frohe heitere Stätte der Lust und der Anschauung des Schönen.

Endlich das Schauspiel, welches den Ernst und Scherz, aber nicht in den scharfen Extremen des Tragischen und ausgelassen Komischen in die Handlung einführt, und so das Leben selbst als eine ernste Erscheinung wieder durch seine Heiterkeit verklärt, und es in letztere sich dann auflösen läßt, und so ganz besonders die Verfeinerung und Vertiefung des Lebens in den höheren, conventionellen Formen des Lebens ergreift, wie in dem Palast der Fürsten, in der Halle des reichern gebildeten Weltverkehrs, und in den Wohnsitzen der feinen Gesittung veredelter Häuslichkeit, hat keine besonderen Unterabtheilungen, und es ist eine Gestaltung der neuern Zeit; indem erst in der höhern Ausbildung des allgemein Menschlichen und seiner echten Humanität, Leutseligkeit, Freundlichkeit und Feinheit auch das Wohlanständige und die höhere Urbanität der Gesittung zu einer freiern Durchbildung gelangte; so bildet daher auch der feine Weltton mit allem seinen Wohlgeglätteten, Geistreichen, Feinen und Vielgewandten den Grundtypus der Handlung und des Wortes; und das, wodurch es sich in der Herausbildung seiner Feinheit und Mannigfaltigkeit der Ansichten recht eigentlich in die Mitte des geselligen Verkehrs und des vielgebildeten Umgangs mit andern hinstellt, wird wieder die reiche Mannigfaltigkeit und

Feinheit der gegenseitigen Unterhaltung, als wodurch es zugleich oft dasjenige wird, was man als das Conversationsstück bezeichnet. Auch hier ist es daher besonders das Interessante, als welches sich die dramatische Schönheit in dem Feinen, Geistreichen und Adligen der Sitte, des Wortes und der That, worin sich die Handlung gestaltet, kund giebt, sey es nun, daß das Romantische, oder das Moderne in der Dichtung selbst sich geltend mache; und so spielt das Ideal auch hier in der Vergeistigung der geselligen Formen des Lebens ein mannigfaltiges und besonderes Spiel mit der Idee, indem es dieselbe in dem Conventionellen der Verhältnisse frei macht, adelt und auch in den Widersprüchen ihrer Vereinzelung durch Ernst und Scherz immer wieder zu sich selbst führt, und über das Hergebrachte erhebt.

β. Die Redekunst.

Während in dem Wechselspiel zwischen Idee und Ideal in den Gestaltungen der Poesie das Ideal das Ueberwiegende war, so daß deshalb überall, da wo die Idee auch für sich darin hervortrat, die poetische Gestalt derselben nur dadurch möglich war, daß sie schöpferisch frei getragen und gehoben ward von der Macht des Ideals, und so selbst in ihrer Fortentwickelung den immanenten Gang ihrer eigenen Consequenzen aufzugeben genöthiget war, so verhält es sich gerade umgekehrt in der Redekunst mit der Idee in ihrer Beziehung zu dem Ideal; denn hier ist die Idee selbst mit aller ihrer Consequenz und der Vielseitigkeit ihrer Begriffsentfaltung in ihrer Macht auf die Intelligenz Anderer und in ihrer bewegenden Kraft für einen fremden Willen, um sich vermittelst seiner durchzusetzen und an ihr eigenes Ziel zu gelangen, das Vorwaltende und Ueberwiegende. Der Zweck der Rede ist nämlich entweder Ueberzeugung oder Bestimmung des Willens einer anderen Intelligenz, was nicht blos als ein Werk der Ueberzeugung, sondern auch der Ueberredung, d. h. des Fortgerissenwerdens durch Stimmungen der Rede stattfindet; aber auch das Mittheilen und gegenseitige Austauschen von den mannigfaltigsten Reflexionen über die besonderen

Verhältnisse des Daseyns, und die jedesmalige Lage der Dinge gehört zu den Zwecken der Rede, und in jeder dieser Beziehungen vermag sich die Darstellung im Wort eine besondere künstlerische Gestalt zu geben, in welche deshalb auch das Schöne als Moment aller Kunst einzugreifen im Stande ist, wie z. B. selbst die Formen des gebildeten Gesprächs und der feinern Wendungen des Briefes, in welchen doch so Vieles nur reflektirend hin und her geredet wird, den Charakter des Schönen so wenig entbehren, daß sie vielmehr auf mannigfaltige Weise in den Gestaltungen der Rede der verschiedenartigsten Völker auf einzelnen Höhen individueller oder gemeinsamer Bildung sich zu Musterformen des Stils eine besondere Redeweise herausgebildet haben. Allein das Verhältniß des Schönen ist in diesen besonderen Gestaltungen der Rede, wenngleich überall die Idee gegen das Ideal überwiegt, dennoch keineswegs überall dasselbe, vielmehr wird es durch eine doppelte Beziehung des Ideals zu der Idee auch hier bedingt. Denn entweder dienen hierbei die Gestaltungen im Ideal, so lebendig es auch eingreift, nur zum Schmuck und zur äußeren Zierde der Rede, und es ist hier in so fern auch das Moment der Schönheit ein weit untergeordnetes in seiner Anwendung auf die Rede; oder sie greifen als wesentliche Entfaltungen in den Entwickelungsgang der Rede ein, und es wird so die Thätigkeit des Ideals nothwendiges Moment der Rede selbst, um ihren Zweck ganz zu erfassen und zur Vollendung zu bringen. Dies gilt namentlich von derjenigen Richtung der Rede, wo sie entweder in festlicher Weihe die erhabenen Eigenschaften und Thaten irgend einer großen Persönlichkeit zu verherrlichen hat, oder da, wo es nöthig ist, den Willen der Hörenden zu einer viel entscheidenden Thätigkeit ihrer Kraft zu bestimmen. Im erstern Fall ist nämlich die Gestaltung im Ideal deswegen nothwendig, weil sonst das vollendete Bild einer solchen Persönlichkeit theils ohne seine eigentste Wahrheit dastehen würde, indem ein solches Daseyn selbst eine ideale Bedeutung und ein Aufgehen in das Ideal in sich trägt, theils auch ohne das Tiefergreifende für den Hörer bleiben würde, wodurch es erst seine volle

festliche Weihe zu erlangen vermag, da es hier in der höheren Durchbildung der Ruhm ist, welcher das rege Bewußtseyn der Hörenden tief erfassen und weiter bewegen soll; im zweiten Fall aber bedarf die Rede deshalb der Macht des Ideals, weil sich der Wille gegenüber der Idee erst in dem Ideal zu seiner vollen Freiheit und Mächtigkeit erhebt, da ja aus dem schöpferischen Minnespiel des Willens mit dem Absoluten, und von da aus erst in fortgeleiteter Wechselbeziehung zu der Idee das Ideal zur schöpferischen Gestaltung des Daseyns hervorgeht. Während daher die Macht der Ueberzeugung, nur durch die Idee vermittelt, den Willen ergreift und fortbewegt, ergreift das Ideal zugleich unmittelbar den Willen in seinem schöpferischen Princip selbst, und reißt ihn zur Thätigkeit fort, und so wird der Wille durch das Ergriffenwerden vom Ideal zugleich in seiner innersten Wurzel gefaßt und begeistert, während ihn die Idee vermittelst ihrer eigenen Klarheit und Besonnenheit zum Ziele treibt. Diese Richtungen der Rede sind es auch, in welchen die Beredtsamkeit der Alten sich eine vollkommen durchgebildete künstlerische Form die Darstellung gab, so daß das Schöne einen wesentlichen Theil der Behandlung des Stoffs darin ausmacht, indem die demonstrative, gerichtliche und berathende Gestalt der Rede nach deren besonderem Gehalt die damaligen Rhetoren, und selbst Aristoteles, die Hauptgattungen der Rede bestimmten, überall hingestellt auf das Großartige des gemeinsamen volksthümlichen Lebens ihrer Zeit sich durch und durch im Ideal vollendete; die erstere Gattung der Reden besonders, indem sie in ihrem Panegyricus, als der öffentlichen Lobrede auf eine große Persönlichkeit, oder die Großartigkeit einer gemeinsamen That das Ideal zur freiesten Gestalt erhob, während die Tadelrede durch den Contrast zwischen ihm und der getadelten Persönlichkeit mehr indirekt die Abspiegelung des Ideals im Daseyn zur Anschauung brachte; und letztere zwei durch das Ideal noch besonders den Willen der Richtenden und der Berathenden zu bewegen suchend, was nur bei den gewöhnlichen Demagogen als ein Bereden des Volks zu besonderen Zwecken, namentlich durch das Schmeicheln und Verherrli-

chen seiner Leidenschaften erscheint, während dagegen bei den mit unsterblichem Ruhm gepriesenen Heroen der Rede ihrer Zeit durch die tieferen Interessen der Wahrheit und der Vaterlandsliebe die Bewegung im Ideal zu seiner wahren Tiefe eingeführt ward; und wenn die gerichtliche Rede sich nicht blos an das Recht und die Billigkeit, sondern auch an das Mitleid der Hörenden wandte, so war auch hierin eine tiefere Richtung nach dem Ideal begründet, denn es war so die Milde, welche, als das besondere Begnadigungsrecht, in der Souveränität des Volkes und seiner Führer als das ideale Wohlwollen eines echt fürstlichen Sinnes hier seine Voraussetzung fand, und seine Geltung erlangte. Es würde zu weit führen, auf dem ganzen Gebiet der Rede und in ihren Verzweigungen das Erscheinen des Schönen nachzuweisen, da dies nur durch eine genaue Vorausschickung der rhetorischen Principien und ihrer Behandlung der Rede möglich wäre, daher nur das den einzelnen Gattungen der Rede Gemeinsame die wirkliche Durchbildung des Schönen in der Rede aufzeigen mag, um auch auf diesem Gebiet der künstlerischen Darstellung im Wort dem Ideal selbst sein Recht anzuthun.

Die drei Grundbeziehungen innerhalb des Wortes selbst sind es hier, welche den Charakter des Schönen nicht blos als Schmuck, sondern auch als wesentlichen Bestand der Rede in sich aufnehmen, die Idee, welche als der eigentliche Sinn den Gehalt des Wortes ausmacht, das Bild, durch welches sich die Idee umkleidet, und so durch eine größere Anschaulichkeit und Lebendigkeit das Gemüth ergreift, und das äußerliche Wort selbst, in welchem sich die Idee erst auf eigenthümliche Weise ausspricht. Schon die Idee muß großartig, frei und in reicher Vielseitigkeit ihrer Momente ergriffen seyn, wenn das Ideal tief in dieselbe einspielen und schöpferisch forterzeugen soll; das Erhabene, kühn, scharfsinnig und fein Gedachte, und das Ungewöhnliche und Ueberraschende der Gedankenführung ist es, was hier der Idee den wesentlichen Charakter idealer Durchbildung zu geben vermag; daher empfing sogar das Alltägliche des Rechtsfalles bei den Alten, unbeschadet seiner Wahrheit, eine solche Vergeistigung sei-

ner Substanz, daß sich in der besonderen redneriſchen Behandlung von dergleichen Fällen, ſo weit ſie uns noch vorliegt, die ewige Idee des Rechts ſelbſt zur freien Geſtalt hindurch zu bilden ſtrebte. Noch vielſeitiger vermag ſich das Ideal in den Bildern der Rede durchzuſetzen; Allegorie, Sinnbild und Gleichniß, Perſonification und Metapher, Frage und Apoſtrophe, und das Auf- und Niederſteigen des Klimax, welcher beſonders den Charakter der Gemüthsbewegung ausdrückt, kurz alles dasjenige, was die Alten unter dem Namen des Tropiſchen der Rede bezeichnen, und wozu ſelbſt das Spruchreiche in ſeiner bündigen Faſſung des Gedanken gehört, indem ſich in ihm bei dem tiefen Gehalt auch die Form des Gedanken lebendiger zuſammenfaßt, ſind ſchon durch das dichteriſche Spiel der Gedanken, was in ihnen liegt, einer reichen, mannigfaltigen Durchdringung des Ideals fähig, und fordern die Erfaſſung im Ideal unbedingt, wenn nicht das Bild die Idee zerſtreuen, und ſie in die Excentrentrität des blos Phantaſtiſchen, oder in die Sinnlichkeit der alltäglichen Betrachtungsweiſe des Lebens dahin reißend, ſie ihrer Höhe entnehmen, und ſomit nach ihrem tiefen Gehalt vernichten ſoll; ja das Ideal in größerer Freiheit die Idee bewegend, erzeugt nicht ſelten unmittelbar jenes Streben nach Bildlichkeit der Rede, und ſpielt und zieht ſo den Gedanken mit aller Macht in jenen höheren Kreis der Bildlichkeit hinüber, in welchem es ſelbſt ſeine eigentliche Heimath hat; nur das auch hier die Idee ſich nie ganz hingeben darf, wenn ſie den eigentlichen Zweck der Rede behaupten will, ſonſt würde die Rede zur Poeſie. Auch das was die Alten die ἤθη und πάθη der Rede nannten, und was ſich eben ſo wohl objectiv auf die Berückſichtigung der Sitten und leidenſchaftlichen Erregbarkeit der Hörenden bezieht, wie ſubjectiv auch die Zucht der Gedanken des Redenden, und die leidenſchaftliche Bewegung ſeines eigenen Gemüthes, und hier namentlich in dem kühnen Ungeſtüm und der nöthigen Zügelung des Bildlichen, als welches vor allem die Leidenſchaftlichkeit des Gemüthes aufregt und an ſich reißt, den eigenſten Spielraum ſeiner Thätigkeit findet, gewinnt erſt in der Erhebung des Redners zu dem Ideal ſeine volle Löſung; weil

ja dieses selbst schon die Leidenschaft vergeistigt, und umgekehrt auch den Zügel der Sitte durch das Gleichmaaß und die Anmuth des Schönen seiner strengen Abgemessenheit entrückt, ohne doch die Würde des Ethischen vernichten zu wollen. Endlich ist es auch das Wort selbst seiner Aeußerlichkeit nach, worin das Ideal sich bei der Rede geltend zu machen im Stande ist, und sie zur Schönheit entfaltet. Hier ist es zunächst der Rhythmus, welcher das Walten des Ideals in den Bewegungen des Wortes kund giebt; indem vermittelst des in Syntheſis oder Antitheſis gefügten Doppelsatzes der redneriſchen Periode und ihrer Rede, wie in dem Parallelismus der orientaliſchen Dichtungen zwar nicht durch Zählung der Sylben, wohl aber durch die gleichmäßige Vertheilung der Wortfülle und des Nachdrucks der Rede ein gemeinsames Gleichgewicht der Satzganzen erzeugt wird, worinn die einzelnen Satzglieder sich in gegenseitiger Kraft heben und senken. Dazu gehört ferner das schmückende Beiwort, welches nicht blos, wie in der epiſchen und lyriſchen Poeſie, die Anſchaulichkeit des Gedanken belebt und ausfüllt, sondern auch die periodiſche Gestalt der Wortfügung hebt und vollendet, desgleichen die Wiederholung derſelben Worte und Satzgliederung bei bewegter fortſchreitenden Satzreihen, indem ſich darin im Gegenſatz der Mannigfaltigkeit der Gedankenſtellung die Identität der Stimmung ausſpricht, in welche hier überall in ihrer Bezeichnung oder Nachbildung im Wort das Ideal eingreifen muß, wenn der Gang anaphoriſcher Sätze nicht als Armuth des Gedanken, oder als Beſchränktheit alltäglicher Bildung, ſondern als höchſte Intenſion der Energie des Gemüthes erſcheinen ſoll. Es greift aber das Ideal hier ein, eben ſo wohl in der größeren Bündigkeit und Gedrängtheit der Wortſtellung, welche die Kraft der Stimmung verinnigt und ſteigert, wie durch das Gewählte der Worte ſelbſt; und überhaupt wird auch der Adel und das Ungemeine und Gewählte der Worte, welches die ganze Rede durchzieht, nur durch das Streben nach dem idealſten Ausdruck des Gedanken bedingt, welchen die Sprache zu liefern vermag. Von der Macht des Ideals durchdrungen kann auch der Schluß-

fall der Sätze, erst den Anforderungen der redneriſchen Kunſt genügen, indem er in ſeinem Vollklange eben ſo wohl die rhythmiſche Beruhigung des Satzes einzuführen beſtimmt iſt, als den Wohllaut der Wortklänge in Einheit auflöſt. Ja ſelbſt dieſes Wohlgewählte der Wortklänge, wie ſie überhaupt die ganze Rede durchziehen, findet nur ſeine Durchbildung in dem tiefen Ergriffenwerden der Betonung durch das Ideal, wenn jene Klänge des Wortes nicht ungleichmäßig, rauh, oder ſüßlich, oder allzugeſucht, und als Werk bloßer Aeußerlichkeit das lebendige Wort von dem erhabenen Standpunkt der Idee herabziehen ſollen. Jedoch wie ſich in den Klängen des Wortes der Wohllaut zur idealen Geſtalt erhebe, vermag erſt die Declamation aufzuzeigen, als welche recht eigentlich als die Kunſt des lebendigen Wortes daſteht, in ſo fern ſie erſt daſſelbe zu ſeiner vollen Geltung nach Ton und Bezeichnung erhebt, und in der ſich der Kreis der ſchönen Künſte des Worts in ſeiner Durchſetzung in die äußere Wirklichkeit abſchließt.

γ. Die Declamation.

Was Poeſie und Redekunſt ſchön gedacht, gedichtet und erſonnen, und ſo in dem Wort ſelbſt in ſeinem Adel und Rhythmus zur idealen Geſtalt des Wirklichen erhoben haben, tritt erſt mit dem lebendigen Laut des Wortes in das volle Leben der Geſtalt ein, und daher iſt es zugleich der Wohllaut, welcher eben ſo wohl in Aſſonanz und Conſonanz der Alliteration wie in der Auswahl der die Gemüthsſtimmung, oder die beſondere Erſcheinung des Gegenſtandes ſinnig und maleriſch nachbildenden Klänge, oder in der Häufung inhaltgemäß, tonſchwerer und volltönender, wie umgekehrt leicht bewegter Worte, und überhaupt in der allgemeinen Harmonie des Klangwechſels der metriſchen und redneriſchen Periode ſeine Löſung findet. Dieſer Geltung des Wortes kann ſich weder der Dichter noch der Redner entziehen, wenn das Werk ſeiner Kunſt wahrhaft zum Kunſtwerk werden ſoll, und es treibt hier ſchon urſprünglich die Begeiſterung dahin, nicht blos was die beſtehende Sprache Edles und Bedeutungsvolles der Art hat, und ſomit die gewählteſten Formen der Sprech-

weise in jeder Beziehung des Worts und der durchgebildeten Richtung der Zeit in sich aufzunehmen, sondern auch den Kreis des Bestehenden im Ausdruck schöpferisch frei, ja selbst neu zu gestalten und in sich zu überbieten, weil es das Ideal ist, welches in dem dichterischen Aufschwunge der Begeisterung zu dem Ungemeinen, Ungewöhnlichen und in geistiger Freiheit allseitig Erhobenen schöpferisch vorstrebt, und es der Wirklichkeit einprägt. Daher wird auch das dichterische und rednerische Wort von allen denen, die es künstlerisch gestalten, in der vollen Lebendigkeit seiner Bezeichnung und der Präsenz seines Lautes ergriffen und angeschaut, und es treibt schon ursprünglich und natürlich bei ihnen wie bei der intuitiven Energie des Sehers der Geist darauf hin, daß das lebendige Wort die innere Mächtigkeit des Geistes stark und gediegen bezeichne; so daß es vielfach bewegt und in sich vertieft, wie der Geist selbst, bald als reizbeflügeltes Wort flüchtiger dahin eilend, in seiner Leichtigkeit das Siegel des Geistes als einen Sieg über den Stoff ausspricht, bald in der Fülle und Inhaltsschwere seines Wesens und Lebens Gewaltiges redend, sogar die Nothwendigkeitsschwere des Stoffes noch geistig mächtiger aufwiegt, und durch sich herrschend bestimmt. Aber eben dieser innere Zusammenhang zwischen dem Geist und dem Laute des Wortes, durch welchen dasselbe Idee und Ideal auch in ihrer geistigsten Tiefe zur vollgültigen, freien und lebendigen Darstellung zu bringen vermag, macht es auch nothwendig, daß das Wort überall in den schönen Künsten der Rede in der innigsten Beziehung zwischen den Bewegungen des Geistes und dem, was es aussagt, gehalten werde, damit es nicht selbst gesucht oder schielend, schroff oder weichlich den Sinn der Idee und das lebendige Wechselspiel zwischen Idee und Ideal ausspreche; und wenngleich das dichterische und rednerische Kunstwerk sich erst mit der anschaulichen concreten Gestalt des Wortes ganz abschließt, so würde doch hier derjenige, welcher die äußere Durchbildung des Wortes zur Hauptsache machen wollte, jenen nothwendigen Zusammenhang mit der inneren Tiefe des Wortes selbst aufheben, durch welche es gerade in seiner künst-

lerischen Form am freiesten und selbstständigsten das schöpferische Walten des Geistes in Idee und Ideal als das, was es ist, d. h. als eine Aeußerung, welche die Innerlichkeit selbst ist, und nicht als eine bloße Aeußerlichkeit seiner selbst darzustellen hat. Daher ist es auch nur Zeichen eines ausgearteten Geschmacks und unklaren Bewußtseyns der Kunst, wenn umgekehrt zu viel Gewicht auf die Aeußerlichkeit des Worts im Gegensatz seiner Innerlichkeit gelegt wird, und die Drucker und Lichter, allzuängstliche Abrundung der Klänge und Maaße, und die Wahl allzupikanter und prägnanter Worte die Aufmerksamkeit der Gedanken überwiegend an sich reissen. Das frische Leben ursprünglicher Begeisterung des Künstlers trägt die Idee schöpferisch frei bis in das Wort, und gestaltet dieselbe auf solche Weise mit diesem in Eins, nicht umgekehrt findet es erst die Idee in den äußeren, vielfach bewegten Klängen des Worts; und nur das allzukühne Aufsprudeln und Wallen des Geistes in den Bewegungen des Wortes gegen den positiven Bestand der Sprache, und die Gesetzmäßigkeit ihres Verständnisses zügelt die Besonnenheit des Geistes wieder, indem es ja hier dem Geiste gilt, in dem Wort seine Begeisterung zur klaren Gestalt hervor zu bilden, nicht sich in ihm aufzugeben und zu verwirren. Daher bricht sich auch die Sprache großer Dichter und Redner zwischen Wohllaut und Klarheit der Worte in der gewohnten Bezeichnung der Sprachen.—Was so als die Macht des dichterischen und rednerischen Wortes in dem Kunstwerk des Dichters und Redners seine bestimmte lebendige Durchbildung erhält, wird nun erst durch den künstlerischen Vortrag des lebendigen Wortes zur freien Gestalt erhoben, und führt so erst das begeisterte Wort in die volle Wechselwirkung des Sprechenden und des Hörenden ein; dies leistet die Declamation als diejenige schöne Kunst der Rede, welche das Wort als concrete Aeußerung von Idee und Ideal zur lebendigen Wirklichkeit seiner selbst gestaltet. Aus dem Verhältniß des dichterischen und rednerischen Wortes zu dem Geist, der es beseelt, und zu dem Streben desselben, sich in der Bezeichnung des Worts zur vollen Geltung zu bringen, ergiebt es sich, daß auch die lebendige

Aussprache des Wortes diesen Geist zu bewahren, und sich nicht durch allerley blos äußere Vermittelungen der Form demselben zu entfremden hat, wenn sie wirklich die lebendige Gestalt des Kunstwerks aus seinen innersten Tiefen hervor zur Anschauung bringen will, wie das ihr Zweck ist; sie muß sich deshalb in den Geist und Sinn des Wortes selbst versetzen, das sie ausreden soll, und von dem Wehen seines Geistes und nur seines Geistes durchdrungen seyn, wenn sie nicht das Kunstwerk zu einem sich selbst fremden umgestalten will. Ja die eine Gattung dieser Kunstwerke, nämlich die eigentliche Rede, hat einen so engen und innigen Zusammenhang mit der Persönlichkeit selbst, daß nur ein und eben derselbe Geist, der sie entwarf, sie auch an ihr eigenes Ziel zu führen vermag; sonst erscheint bei solchem Vortrag ihr Sinn als etwas sich Fremdartiges und Gemachtes, und verliert eben so wohl alle subjectiven Motive des Redners, die das Gemüth des Hörenden so mächtig ergreifen, wie das Hervortreten als ein Werk des Augenblicks aus der innersten Bewegung des Geistes, die unmittelbar an ihr Ziel treibt, und sich in der Bewegung ihrer Gedanken noch selbst schöpferisch neu und ursprünglich dasteht, ein Verhältniß, welches der Rede erst die volle Gegenwart ihres Geistes zu geben im Stande ist. Was daher einst jener berühmte athenienſische Redner Aeschines zu seinen rhodischen Freunden sagte, als er ihnen zuerst seine Anklagerede gegen Ctesiphon gelesen, und nun auch ihren Wünschen gemäß die vielgefeierte Vertheidigungsrede desselben (*περὶ στεφάνου*) von Demosthenes ihnen mit der größten Kraft und Anmuth der Stimme vorlas, und sie voll Entzücken dieselbe bewunderten, — „Wie würdet Ihr erst ergriffen worden seyn, hättet Ihr ihn selbst gehört," — das gilt von dem rednerischen Wort überhaupt, denn der Redner selbst ist hier immer der Mann und der Fürst seiner Worte. Aber er ist es nicht genügend von Natur, wenn er nicht selbst die Kunst zu Hülfe nimmt, in ihr seine Elocution zu vollenden; und was für ernste Studien der Art die Redner des Alterthums machten, ja wie viele Schwierigkeiten ihrer eigenen Natur sogar sie zu überwinden vermochten, lehrt uns vor allen

Demosthenes selbst. Anders verhält es sich hier mit den Meisterwerken der Dichter; was sie gedichtet und gesungen, — war es gleich ihre eigene persönliche Art Idee und Ideal zu tragen, wie in den lyrischen Dichtungen, so treten wir doch nicht als die Hörenden gegenüber den Bewegungen des dichtenden Geistes, sondern wir nehmen daran Theil, und werden davon so fortgerissen, daß seine Dichtungen aus unserer eigenen Seele gesungen erscheinen, und die eigene Persönlichkeit des Dichters, — wofern er nicht als Seher unter der Herrschaft des Absoluten von ihrer Urmacht hingerissen, und so nur als Verkündiger, nicht als Schöpfer der Urpoesie des Absoluten selbst, mithin selbst der Individualität enthoben dasteht, — würde eher störend auf die Verkündigung seines Liedes wirken, wenn sie sich in der künstlerischen Ansprache des Wortes zu sehr dabei geltend machen wollte, weil sie dann jene höhere Illusion des Mitschaffens nur zerstörte, und zugleich der Innerlichkeit der Begeisterung fern träte. Daher war es bei den Alten die Lyra, und ist es überhaupt die lyrische Begleitung der Musik, welche das Lied in das Element des Tones versetzend, und in ihm ausruhen lassend, auch dem Dichter gestattet, wenn er nur auch die Kunst der Musik in seiner Gewalt hat, in dem eigenen Vortrage des eigenen Liedes Glut und Innigkeit der Begeisterung schöpferisch frei in dem Worte zu bewahren, und an die Hörenden auf gleiche Weise zu übertragen, ohne durch seine Persönlichkeit zu äußerlich zu berühren; weil eben die Musik das Subjective der Empfindung und individuellen Stimmung, welche hier die Persönlichkeit als solche besonders geltend macht, durch den Ton in die Urstimmung des Absoluten selbst überträgt, und in ihr ausruhen läßt. Dagegen hat die in sich freie Rede die Macht, das Wesen der Idee treuer und lebendiger im Wort zu bewahren, und so ist es gerade dem modernen Standpunkt der redenden Künste, wie man sie wohl zu nennen pflegt, ganz besonders angemessen, daß die Declamation insbesondere als Kunst der dichterischen Rede zur vollen Durchbildung gelangen konnte, weil ja das Moderne die vielseitigste Reflexion der Idee in sich selbst als sein Wesen behaup-

tet; sie ist es daher auch, welche den Declamator und Dichter zur vollständigen Sonderung ihrer Eigenthümlichkeit hindurchgebildet. Denn wenn auch bei den Alten der Rhapsode schon für die epische Dichtung im Gegensatz des epischen Dichters selbst dasteht, so war doch sein Vortrag nicht ohne die Begleitung des musikalischen Elements der Darstellung, wie bei dem Barden und Skalden der nordischen Vorzeit, welche nicht blos neues dichteten, sondern auch die Sagen alter Zeit wiedergaben; und wenngleich ferner die scenische Darstellung des Drama ein sich Versetzen in die handelnde Persönlichkeit erfordert, um aus ihr wieder heraus zu sprechen und zu handeln, so war doch das alte Drama selbst wieder so sehr von dem musikalischen Element durchzogen, und trat so selten in die Wirklichkeit im Vergleich der modernen Aufführung des Drama, daß eine allseitige Durchbildung der Declamation weder gefordert noch geleistet werden konnte. Von dem Standpunkt des Drama wie des historischen Epos aus wird, weil hier die objective Gestalt der Dichtung so überwiegend hervortritt, es ganz gleichgültig, ob hier der Dichter sein eigenes Kunstwerk vorträgt, und dazu beiträgt oder nicht; denn das Objective der dichterischen Anschauung läßt hier überall den Dichter über der Thatsache vergessen, wo die That dichterisch frei ergriffen ist, und tritt der Dichter selbst durch die dramatische Darstellung in die Rolle der Mithandelnden ein, wie dies z. B. Aeschylus und Shakespeare selbst thaten, so wird er trotz allem dichterischen Glanz seines Geistes, dennoch ein anderer, wenn er handelt, als er da war, wie er dichtete, und es ist nun die neue Kunst der Action, und in so fern sich die Declamation ihr vereinigt, diese selbst, in der er nicht sich, sondern das Object seiner Dichtung wiedergiebt, und in diesem Erfassen einer fremden Persönlichkeit und seines Worts als des ihrigen nach Maaßgabe der Kunstfertigkeit seines Spiels hinreißt oder gleichgültig läßt, während er vielleicht als Dichter alles entzückt und bezaubert; und so bedarf deshalb auch hier auf dem Gebiet der Dichtung, wie auf dem der Rede die Declamation einer bestimmten künstlerischen Durchbildung, um den Zweck der Rede ganz zu erreichen.

Da das Wesen der Declamation in der idealen Aeußerung des Wortes besteht, so sind es nun von Seiten der Aeußerlichkeit selbst drei Stücke, welche das Wesen aller Declamation näher bestimmen, das Organ, der Ton und das Zeitmaaß. Das Organ, hier die Gesammtheit der Sprachwerkzeuge selbst, bedarf der nöthigen Kraft und Geschmeidigkeit, um das Wort selbst frei, klar und bestimmt auszusprechen, und einer besonderen Uebung und Gewöhnung, um auch überall leicht und fertig anzusprechen; was für Hindernisse der Natur hier durch Ausdauer und Beharrlichkeit überwunden werden können, zeigt uns wieder jener vielgefeierte griechische Redner Demosthenes in den großartigen Erfolgen aller der mühsamen und beschwerlichen Uebungen, die er deshalb unternahm, um sich von dem keuchendem Athmen, dem Stammeln seiner Zunge, der Rauheit der Ansprache und überhaupt von jedem Mangel des Organs bis zu der Mißgeberde der Aeußerung ganz frei zu machen. Aber alles dieses, und selbst die Anforderung einiger Neueren, daß es vorzüglich, wie bei der Musik, der sogenannten Uebung und Stellung der offenen Kehle bedürfe, damit das Wort selbst in Fülle, Ründung und Freiheit hervortrete, genügt noch keineswegs dazu, daß es den Forderungen des Ideals und seiner Durchbildung gemäß sey, sondern es ist noch eine besondere Vergeistigung des Organs nothwendig, wenn das Wort selbst inniger, in sich vertiefter, und auch umgekehrt klarer und vielbezeichnender hervortreten soll. Es ist dies, wodurch sich das bedeutungsvollere Wort des Gebildeten von dem rohen Ausdruck des Ungebildeten unterscheidet, und noch bei weitem mehr wieder das eigenthümliche Wort einer vielfach in sich zurückgewandten höheren Durchbildung der Individualität, im Vergleich zu der abstracten Accentlosigkeit des Weltmannes, oder der zur Mode gewordenen Manier der conversationellen Form der gebildeten Stände. Diese höhere Durchbildung und Vergeistigung des Organs in das ideale Princip seiner Bewegung bedarf aber ein vielfaches in sich Zurücknehmen, Umwenden, Unterscheiden und wieder Zusammengehen der sensitiven und intellectuellen Momente, welche das Organ bestimmen, weil

es so erst jener reichen Wechselbeziehung zum Ideal fähig wird, oder auch eine so glückliche Genialität der Anlage, welche die feine Dialektik des Geistes unmittelbar bis in das Organ selbst hineinzuspielen im Stande ist, daß sie in ihrer vollendeten Durchbildung überall nur als ein Werk der Begabteren oder auch Vielversuchten dasteht, dem die Kunst durch das Bewußtseyn ihrer Momente nur Nachhülfe zu geben vermag. Ein so vergeistigtes Organ giebt nun auch dem Ton, den es zum Sprachlaut bildet, eine ursprünglich schon vergeistigte Gestalt seines Klanges, welche aber dieser selbst wieder in seiner Eigenthümlichkeit noch höher zu vergeistigen und in sich zu unterscheiden und umzubilden hat. Da das Wort in der Mannigfaltigkeit seiner Zusammenfügungen und Umbildungen aus Selbst- und Mitlautern zu seiner Einheit zusammengeht, so liegt auch in diesen wieder seine wesentliche Unterscheidung der Klänge; denn, wenngleich der Consonant auch malerisch nachbildend, die äußere Erscheinung zu bezeichnen vermag, so ist doch seine wesentliche Eigenthümlichkeit vielmehr die Losreißung von den Naturklängen, und die concrete Gestalt der Intelligenz, wodurch er dem Wort seine Form giebt, während umgekehrt dem Vocal der Ausdruck von Empfindung und Begehrung und unmittelbarer Innigkeit der Natur selbst zusteht; nur daß der Vocal auf einzelnen Stufen seiner Gestalt auch wieder die Indifferenz seiner Bedeutung setzt, und so auch wieder zum reinen Zeichen der Intelligenz zu werden, wie umgekehrt der Consonant den Charakter der Vocalisation anzunehmen vermag, wie einzelne vocallose Interjectionen und die Feststellung von fließenden und halbvocalen Consonanten schon darauf hinweist. Soll daher das Wort in größerer Vergeistigung austönen, und in ihr zur idealen Erscheinung werden, so muß es in der Consonanz der Laute durchaus die Feinheit und Energie der Intelligenz überwiegend bewahren, nicht sich einer übertriebenen Ausmalung der Consonanz durch breite und starre Hervorhebung derselben, oder auch einer zu großen Geschmeidigung derselben hingeben, weil so die ideelle Bedeutung derselben vernichtet wird, indem die Idee weder durch zu große Aeußerlichkeit, noch auch umgekehrt durch die weichliche

Vernichtung ihrer sich fest bestimmenden Aeußerung zur klaren Anschauung gelangt; und auch da, wo der Consonant von dem Künstler wirklich zur malerischen Nachbildung der äußeren Erscheinung bestimmt ist, kann die freie Intelligenz, welche über der Erscheinung steht, sich nie ganz in ihr aufgeben; weil sonst in der lebendigen Gestalt des Wortes sogleich das höhere Spiel zwischen Idee und Ideal in der Aeußerlichkeit untergehen würde. Umgekehrt hat die Betonung des Vocals den Charakter der Kraft und Innigkeit des Gemüthes vor allem zu behaupten, wenn dieselbe dem Ideal entsprechen soll, und nur in dem Fall, wo überhaupt in dem Wort das ideelle Moment seiner Geltung durch und durch das Herrschende seyn soll, hat sie sich an die Indifferenz ihrer eigentlichen Bedeutung hinzugeben, und so zum reinen Zeichen der Idee werdend, die Klarheit, Feinheit und Energie des Gedanken als solchen selbst mit aller Freiheit von jener Intensität der Gemüthsstimmung auszusprechen und zu gestalten; soll sich aber auch die Vocalisation nach der besondern Absicht des Künstlers überwiegend in den Anklängen der Gefühls und Naturlaute fortbewegen, so darf sie doch auch hier sich durchaus nicht dem Element der Musik, welches in diese Stimmung eingeht, ganz hingeben, weil sonst das tiefere ideelle Wesen des Wortes an der Losgerissenheit der Klänge zu Grunde geht, und so das Ideal nur in einer einseitigen Sphäre des Wortes sich fortbewegen würde, nicht in dem Geist und der Poesie des Wortes selbst; durch diese Brechung und Zusammenstimmung der Laute des Wortes, wie es nun in ein Ganzes austönt, zwischen subjectiver Innigkeit und Bewegung des Gemüthes und objectiver Gestaltung der Idee gewinnt erst die Declamation, so fern sie den Laut damit zu erfüllen vermag, die concrete Gestalt des lebendigen Wortes, in welchem das Ideal sich durch und durch zu spiegeln vermag. Man hat für den besondern Gehalt der declamatorischen Redeganzen eine Grundleiter der Töne entworfen, welche in den verschiedenen Vocalen der Sprache auch den besondern Ausdruck einer besondern inneren Stimmung des Geistes anerkennt, so daß nach dem jedesmaligen Sinn der Rede ein solcher Vocal als Grundklang die Rede beherrscht,

in welchem dann die andern Vocale der Rede alle, so viel sie davon vertragen, gehalten und zusammengefaßt werden, dergestalt, daß wenn man nur ihr entfernteres, unarticulirter scheinendes Verklingen hört, überall dieser Grundton als überwiegend, und die andern Klänge identificirend hervortreten würde; so bezeichnet das A, nur individuell angewandt, wie es jeder nach seinem Organ auf eine gebildete Weise ausspricht, als Grundton der Declamation gehalten, den ruhigen Ernst und die still betrachtende Richtung des Gedanken; das O die Stimmung des Erhabenen, das U des Schauerlichen, das E der verklärten Heiterkeit und Feinheit des Geistes, das I die bewegtere Stimmung der Freude, sey es als ausgelassene Lustigkeit und muthwillige Fröhlichkeit, oder als über sich selbst glückliche und in sich selbst vergnügte Innerlichkeit des Geistes; aber wie sehr man auch den Wohllaut und die ideelle Abgränzung desselben im Wort festhalte, so bleibt er doch nur erst der mögliche Anfang einer idealen Darstellung des lebendigen Wortes durch sich selbst, wie nicht minder die wohlgewählte Modulation der Stimme nach dem besonderen Sinn und der Geltung der Worte gegeneinander sich schattirend, so wie die besondere Hebung und Senkung der Stimme bei Klimax und Schlußfall der Rede; alle diese vereinzelten Leistungen künstlerischer Fertigkeit des Wortes können vorhanden seyn, und auch im Einzelnen ihre Schönheit bewähren, ohne daß die Rede selbst zum schönen Kunstwerk sich gestaltete. Dazu gehört vielmehr, daß der vortragende Künstler ergriffen von dem Geiste des Kunstwerks, und dasselbe als ein Ganzes begriffen habend, dieses in Fülle, Kraft und Einheit auch zu einem concreten Ganzen der Betonung erhebe, in der überall die Besonnenheit der Idee mit der schöpferischen Freiheit des Ideals in rege, vielseitige Wechselbeziehung trete, und dennoch in seiner Mannigfaltigkeit aus einem Guß seine geistige Herrlichkeit gestalte; wieviel aber das Wort von der Herrlichkeit und idealen Mächtigkeit des Geistes in sich zu tragen befähigt sey, vermag das hinreißende Wort eines vollendeten Meisters auf dem Gebiet der Rede am besten selbst aufzuzeigen; indem hier der Ton der Freude, wie des Schmer-

zes, des Ernstes, wie des Scherzes, und zugleich die Wahrheit des Gedanken in ihnen eine so vielseitig in sich zusammengefaßte Tiefe und zugleich Freiheit und Fülle der lebendigen Bezeichnung enthält, daß der Ton und das durch ihn gesprochne Wort durch und durch Geist, Wahrheit und ideale Mächtigkeit wird. Daß dies aber geschehe, bedarf es auch noch der Berücksichtigung des Zeitmaaßes, innerhalb dessen Stadien die Rede erst ihre eigene Zeit durchläuft und ausfüllt. — Da das lebendige Wort nur durch seine Bewegung zur Anschauung kömmt, so ist sein Aeußerlichwerden zugleich nothwendig ein Bestimmtwerden durch die Zeit, innerhalb der es sich als Gesprochenes durchsetzt; so erscheint das Wort bald schneller, bald langsamer bewegt, aber innerhalb dieser Bewegungen bedarf es durchaus einer bestimmten Gemessenheit und Abgränzung durch die Zeit selbst, wenn es nicht unklar und unvernehmlich entweder durch zu große Flüchtigkeit, oder durch zu große Weile, oder durch ein übereiltes Gemisch und Durcheinanderwechseln von beiden hervortreten soll. Diese in sich gleichmäßige Bestimmtheit des lebendigen Wortes durch die Zeit wird aber nicht durch eine bloß äußerliche Zeitmessung genügend erfaßt und zur entsprechenden Form der Bewegung erhoben, sondern hat vielmehr in den innern Bewegungen des Geistes selbst, der sich in dem Wort ausspricht, seinen wesentlichen Grund und seine Wahrheit an sich, die es nur äußerlich wiederzugeben hat. Die ernste betrachtende Bewegung des Geistes ist ruhig und in langsamer Haltung fortschreitend, wie die Bewegung innerhalb des Erhabenen, nur daß jene mehr feste Begränzung, diese, als Andacht sich kund gebend, mehr Nachhalt, oder auch umgekehrt als Bewunderung sich darstellend, mehr Aufschwung der Bewegung zugleich erfordert; eben so hat der Witz, der Scherz, die Freude und das Ungestüm der Leidenschaft eine rasch fortschreitende Bewegung des Geistes in sich, nur daß Witz und Freude zugleich leicht dahin eilen, während die Leidenschaft in Kraft und Nachdruck der Bewegung fortstürmt. Alle dergleichen Bewegungen des Geistes, wie sie das Wort kund giebt, hat deshalb auch die Declamation in sich aufzunehmen, wenn sie das

Wort in seiner vollen Wahrheit und Bestimmtheit fortbewegen will; aber eben jener Nachdruck und jene Leichtigkeit innerhalb der Gleichmäßigkeit des Zeitmaaßes weist zugleich auf den Rhythmus hin, welcher dem rednerischen und dichterischen Wort inwohnend ist, und als die geistige Vertiefung oder Beflügelung des Zeitmaaßes in der periodischen Gestalt der Rede unmittelbar das Erscheinen des Ideals selbst ist in diesem Schwunge der Bewegung; denn eine blos äußerliche Beschwerung und Erleichterung des Wortes, um so dem Zeitmaaß das nöthige Gleichgewicht zu geben, würde nur ein Aufgeben der freien schöpferischen Gewalt des Geistes seyn, wie sie von dem Ideal aus die Wirklichkeit bestimmt, und aller Treue und Gewißheit der Auffassung entbehren, und so wird auch hier wieder durch den Rhythmus, in welchen das Zeitmaaß aufgehoben wird, die Bewegung im Ideal unerläßliches Princip der Darstellung, wenn die periodische Gleichmäßigkeit der Zeiten die volle Geistigkeit des Wortes offenbar zu machen im Stande seyn soll. Daß dieses geschehe, bedarf es aber noch ganz besonders der freien, leicht, kühn und fest gehaltenen Tragung des Tones, hier als beherrschenden Grundton in der Vocalisation der Rede; weil in seiner sich gleichbleibenden Bestimmtheit der Haltung erst die rhythmische Einheit der besondern Bewegungen des Wortes zur vollen Geltung gelangt, und so die einzelnen Brechungen der Rede in einer einzigen großen, gleichmäßig fortschreitenden, rhythmischen Bewegung bis an das Ziel gehen, so daß das Ende der Wortreihen und Sätze in gleich rhythmischer Spannung auszutönen vermag; was erst dem rhythmischen Schwunge der Rede seine volle Beruhigung giebt. — Eine wesentliche Veränderung in der declamatorischen Behandlung des Wortes findet dadurch statt, daß es nicht blos das Festhalten und Hervortreten der eigenen Persönlichkeit ist, welches sich dabei geltend zu machen hat, sondern daß es auch in andern Beziehungen das völlige Versetzen in eine fremde Persönlichkeit ist, aus der heraus gestaltet und dargestellt, das lebendige Wort erst seine rechte Bedeutung erhält. Es zerfällt aber dadurch selbst die Declamation in zwei Haupt-Arten,

welche sich als die redneriſche und die mimiſche ſcharf von einander abſondern; indem erſtere das ſich Behaupten in der eigenen Perſönlichkeit fordert, wie dies vor allem bei der eigentlichen Rede ſelbſt der Fall iſt, während die andere das unmittelbare Eingehen und Hinübertreten in eine fremde Perſönlichkeit fordert, in deren allgemeiner oder individueller Nachbildung ſie überwiegend als Nachahmung (μίμησις) erſcheint. Es bedarf aber das Redneriſche deswegen das Behaupten der eigenen Perſönlichkeit, weil ſonſt daſſelbe nicht die immanente Bewegung der Idee, ſondern mehr eine Aeußerlichkeit, wie die objectiv werdende Eigenthümlichkeit einer fremden Perſönlichkeit, — und wäre es ſelbſt die eigene Perſönlichkeit des Redners, in ſo fern ein anderer auf ſolche Weiſe deſſen Wort wieder giebt, — in ſeiner Darſtellung bezeichnen würde, dabei würde ein Idealiſiren eines ſolchen Verhältniſſes der Darſtellung nur eine Steigerung des Mißverſtändniſſes und der Mißgriffe ſeyn, ſtatt daß es dadurch gehoben würde; ja es könnte, wenn noch eine beſonders individualiſirte, künſtleriſche Verarbeitung davon hinzukäme, leicht den Gegenſtand zu einem Zerrbild und der Parodie ſeiner ſelbſt erheben. Was hier zunächſt von der Rede gilt, findet aber auch bei dem Vortrag der lyriſchen und epiſchen Dichtungen ſtatt, welcher zu einem Spiel fremder Perſönlichkeit werdend, wie der des Dichters und der Perſönlichkeiten, die er objectiv geſtaltet, jene unmittelbare ſchöpferiſche Theilnahme des Hörenden an der Poeſie des dichteriſch bewegten Geiſtes aufhebt, in welcher bei den lyriſchen Dichtungen die Begeiſterung des Dichters und keineswegs ſeine Perſon, ſo wie bei dem Epos die abſolute ſchöpferiſche Gewalt der That die Hauptſache bleibt, von der überall die Perſönlichkeit nur der individuelle Träger wird, in welcher ſie ſich nur näher beſtimmt, nicht aber von derſelben überboten werden darf, wenn das gemeinſame Leben und die abſolute Einheit der That nicht vernichtet werden ſoll. Gerade umgekehrt aber verhält ſich dies bei den dramatiſchen Dichtungen; denn wenngleich hier das Subjective und Objective der dichteriſchen Idee durch die Handlung in eins zuſammengehend, ſich als die beiden ſich ergänzenden Seiten

derselben behaupten, so liegt doch schon in der Mannigfaltigkeit, welche hier in Personen, Charakteren und ihrer individuellen Handlungsweise hervortritt, sogar wenn der Dichter selbst in das Drama mit eingreift, eine so vielseitige Dialektik der Persönlichkeit als Entwickelungsmoment der Handlung ausgesprochen, daß durchaus eine bestimmte Unterscheidung derselben, mithin ein allseitiges Eingehen in die anderen Persönlichkeiten gefordert wird, wenn das Drama in seiner vollen Gestalt als Handlung in das Leben hervortreten soll. Allein es ist hier ein großer Unterschied, ob das Drama gespielt, oder nur vorgelesen werden soll. Findet das Letztere statt, so muß der Leser, so wie dies von dem Dichter gilt, über dem Drama stehen, und nur in einzelnen leichteren Wendungen und Unterscheidungen darin die verschiedenen Persönlichkeiten andeuten; ersteres, weil er dadurch nur die tiefere Einheit der dramatischen Idee zu bewahren vermag, indem bei aller Fähigkeit fremde Persönlichkeiten nachzuahmen und sich in solche zu versetzen, dies im Gelingen und Mißlingen zugleich immer nur als ein Kunststück dasteht, was doch in Absicht der wirklichen Darstellung noch vielseitig ein Abstractes bleibt, da es ja nicht die ganze Lebendigkeit der That in sich aufnehmen kann, und so versetzt es die Macht der That nur in ein Spielwerk der Phantasie, und entzieht sie mithin ihrem innersten Leben, ohne sie durch die concrete Wirklichkeit zur vollendeten Wahrheit ihres äußeren Daseyns hinzuführen. Wird dagegen das Drama wirklich dargestellt, so muß durchaus das Eingehen in die fremde Persönlichkeit und das Reden und Handeln in ihrer Art und Weise statt finden; sey es das wirklich existirende Personen, oder eine allgemeine, nur durch ihre Charakterisirung näher bestimmte Persönlichkeit in der jedesmaligen Rolle des Stücks hervortritt. Tonfülle, Dünnheit und selbst Leere der Betonung, Zeitmaaß, erhöhte oder vertiefte Führung der Stimme, Gebundenheit oder Zerrissenheit des lebendigen Wortbaues, und alle die mannigfaltigen Schattirungen der Rede, welche der Individualität zukommen, müssen durchaus dem Worte bewahrt werden, wie sie dem jedesmaligen Charakter der besondern Rolle und ihrer lebendigen Be-

deutung entsprechen; aber in dieser Nachahmung der Wirklichkeit und in diesem Eingehen in die fremde Persönlichkeit der Rolle muß immer noch etwas von der Selbstständigkeit der eigenen Persönlichkeit festgehalten werden, wenn das Kunstwerk nicht mehr als eine bloße Nachbildung der Natur und der äußeren Wirklichkeit, denn als Erzeugniß eines im Ideal frei gewordenen höheren Bewußtseyns der Vergeistigung und Beherrschung der Natur erscheinen soll. Die eigentliche Macht des Komischen, seine vis comica vermag nur in dieser innwohnenden Ironie der eigenen Persönlichkeit innerhalb der Darstellung der fremden, die sie unternimmt, zur vollen Lösung ihres Begriffs zu gelangen, und das tragische Gebiet des Drama hat schon ein so mächtiges Emporgetragen werden über das blos Objective der Verhältnisse und der Anschauung an sich, daß es sich schon dadurch wieder vielfach der fremden Persönlichkeit entzieht, und in eine absolute Persönlichkeit eingeht, welche nur durch eine Verknüpfung und gegenseitige Uebertragung der rein subjectiven und objectiven Momente der Persönlichkeit für die Darstellung im Worte möglich wird. Daher hat die tragische Dichtung, und aus gleichem Grunde das höhere Schauspiel überhaupt, eine so vielfache Berührung mit der rednerischen Declamation, daß sie nicht selten, wo sich der Gedanke lyrisch und episch bewegt, ganz in dieselbe übergeht; besonders hat die neuere Behandlung des Romantischen, wo sich das Drama so sehr dem Naiven und Sentimentalen, und der rednerischen Ausbreitung des Gedanken hingiebt, eine gemischte Weise der Declamation erzeugt, welche sich als rhetorisch mimische Darstellung des Wortes ausprägt. Aber soll alles und jedes im höheren Drama, selbst das Untergeordnete und Geringfügige, und soll alle und jede Persönlichkeit bis zu der des Dieners und Boten so ausgesprochen werden, als wäre es die Fülle und Herrlichkeit der geistigsten Bewegungen des Gedankens selbst, so ist ein hohles und nichtiges Pathos im Wort unvermeidlich. Daher hat das künstlerische Bewußtseyn bei dem Vortrag des dichterischen Wortes überall in den concreten Sinn und die bestimmte Bedeutung desselben einzugehen, um dadurch zunächst wahr, aber auch dann

insbesondere im Ideal darstellen zu können. Denn eben so wenig wie das Wort sich als ein schönes zur Anschauung bringen kann, daß es nur an sich selbst in seinen Klängen und deren eigenthümlicher Fügung und Bindung, Anmuth und Wohllaut behaupte, eben so wenig genügt zu seiner Darstellung, daß nur eine eigenthümliche Ansicht des dasselbe Aussprechenden, wenngleich mit Kraft, Feinheit und Gewandtheit, ausgedrückt werde, denn ein so abstracter Zustand des Wortes, wo es sich seinem Sinne entfremdet, oder wie diese einseitige Auffassung desselben einen ganz andern hineinlegt, als ihm zusteht, würde viel eher zu jenem faden, nichtigen, sogenannten Idealisiren hinführen, worin sich der Redende nur selbst gern hört, und sich selbst wohlgefällt, statt das Ideal zur vollen Freiheit und Eigenthümlichkeit der Gestaltung herauszubilden. Es darf aber eben so wenig das Wort, in so fern es gesprochen wird, sich in die Uebertreibung des Objectiven verlieren, was es zugleich darzustellen hat, weil es sonst das Ideal bald an die gemeine, bald an die ungemeine Aeußerlichkeit, aber auf alle Fälle zu sehr an die Aeußerlichkeit hingiebt, und so mit der Macht der Wirklichkeit selbst erliegt; daher widerstrebt eben so sehr das Hochtrabende der Rede, auf dem tragischen Cothurn geltend gemacht, der Hoheit des Ideals, wie die Frechheit derselben, sey es in dem Vortrage des Alltäglichen und Gemeinen bei dem Niedrigkomischen des Lustspiels, oder in der Darstellung der Vieldeutigkeit des Weltmannes, und der humoristischen Laune des sarkastischen Witzlings, der Freiheit desselben; vielmehr hat das lebendige Wort das Feine, Würdige uud Wohlanständige überall und in allen Beziehungen als seine ἦθη zu bewahren, wo es sich in idealer Form bewegen soll; und indem es auf solche Weise weder in sich, noch in andern das Gemeine und die bloße Aeußerlichkeit zur Voraussetzung hat, sondern die geistige Macht des Absoluten es ist, welche so in den Beziehungen des Ideals durch alles hin durchdringt, so muß das Wort in absoluter Freiheit und Fülle der Bewegung innerhalb dieser Schranken seiner ethischen Form sich lebendig aussprechen, und so zugleich diese Schranken von dem blos Einseitigen und Conventionellen des Augenblicks frei halten.

Eben so muß auch wieder das lebendige Wort Laut und Betonung und individuelle Bezeichnung der Aussprache, wie sie dem Gegenstand, der Stimmung, dem Charakter und der Eigenthümlichkeit der dramatischen Persönlichkeit zukommen, so geistig in sich vertiefen und wiederum zur freien Entfaltung bringen, daß es dem Gegenstande gemäß bald leicht beflügelt, bald schwer gehalten der Lippe des Redenden enteilt, und in der Mannigfaltigkeit und Einfachheit seiner bestimmten Aussprache, wie sie gerade aus der Persönlichkeit hervorgeht, überall, ja selbst in der Einseitigkeit der persönlichen Ansicht, wie sie gegeben ist, nicht blos die Vielheit oder Beschränktheit, sondern in ihr zugleich überall die absolute Freiheit der Verhältnisse bewahre. In der Art, wie hier der Redende im lebendigen Wort darstellt, kann selbst bei einer geistig tieferen Auffassung mancher Mangel des dichterischen Wortes gehoben und zu seiner eigentlichen Freiheit gebracht werden, und vor allem ist es auch hier das Werk des in der Kunst zur vollendeten Reife seiner selbst gediehenen Genius, daß er selbst aus nichts etwas zu machen verstehe; nicht, indem er das Nichtige und Geringfügige völlig vernichte, und nur seine eigene Schöpfung an diese Stelle setze, sondern indem er das auch dem Nichtigen innwohnende Etwas schöpferisch zu seiner Mächtigkeit erhebt. Allein in solcher Bethätigung der Gewalt des lebendigen Wortes ist es nur das Bewußtseyn seiner höchsten Freiheit, welches darin zur Geltung gelangt, nicht daß der Kunst selbst daran gelegen seyn kann, ein Spiel mit ihrem eigenen Schatten zu treiben; vielmehr gilt überall von der Declamation, daß es ein schön und gehaltvoll Gegebenes der Rede sey, worin das lebendige Wort in Nachahmung und Freiheit zugleich die inwohnende Einheit des Ideals und der Idee zur vollen Aeußerung bringt; um aber mit Freiheit nachahmen zu können, gehört nicht blos der kühne Aufblick des Genius dazu, sondern auch eine vielseitige Beobachtung der Natur selbst, in ihren unvermittelten und durchgebildeten Zuständen; und um aus ihr auch mit Treue das Schöne hervorzubilden, gehört vor allem dazu, daß man zu sehen verstehe, und es allseitig ergreife, wie das

Ideal auch überall aufleuchtet aus der Natur der Dinge, und sie in sich frei macht. Eine Erscheinung, die hier die Natur und Eigenthümlichkeit des menschlichen Daseyns selbst zunächst angeht, welche in den dramatischen Dichtungen insbesondere in der natürlichen, wie in der geistig selbstständig werdenden Durchbildung des Ideals gleichmäßig erfaßt werden muß. Diese Momente des Ideals aus den Tiefen des selbstständigen Geistes, wie aus der Unmittelbarkeit der Natur hervorvortretend, sind es dann auch, an denen sich Leben an Leben, Geist am Geiste wechselseitig entzündet, und in denen Poesie und Wirklichkeit, Einsicht und Erfahrung den Klängen des Wortes eine so hohe Gewalt verleihen, daß sie alles mit sich fortreißen, da sie überall Geist mit Geist versöhnen, und in kühner Bewegung einander entgegen führen. Indem aber das lebendige Wort seine volle geistige Macht auf die Vernehmenden zu äußern strebt, ist es nicht blos das Wort, welches zur Aeußerung wird, sondern auch Haltung und Geberde des Körpers nimmt daran Theil, um die Bedeutung der Rede zu erhöhen und auszufüllen; doch was hier unter dem Einfluß des Wortes nur als Hülfe und Ergänzung seiner lebendigen Darstellung erscheinen würde, findet als schöne Kunst seine besondere Durchbildung in der Mimik, mit der sich so die Kunst hinüber wendet zu den idealen Gestaltungen im Lichte.

b. Die Künste des Lichtes.

Da das Licht als das ideale Element in seinen Spiegelungen, farbigen Scheinen und organischen Umbildungen des Daseyns so vielfach in den Gestaltungen des Ideals aufleuchtet, und sie zur äußern Durchbildung bringt, so eignet es sich auch zu einer Reihe von Künsten des Schönen, welche sich in, mit und durch dasselbe eine bestimmte Wirklichkeit geben, und recht eigentlich als Künste des Scheinens und Erscheinens in den mannigfaltigsten Beziehungen des Lichtes eben sowohl das täuschende Gaukelspiel des Daseyns im Lichte und seine Tändeleyen mit der Aeußerlichkeit der Formen, wie seine Wahrheit und innre Energie zur Ansprache bringen, und so

wieder den Geist und die Seele des Daseyenden durch alle Formen hindurch zur Ausstrahlung hervorrufen, daß hier das künstlerische Spiel zwischen Idee und Ideal die vielgewandte Dialektik des Daseyns und die reiche schöpferische Fülle des Ideals in den mannigfaltigsten Wechselbeziehungen gegeneinander zur Anschauung darbietet. Aber es ist nicht sowohl das Licht an sich, sey es in seinem reineren verklärteren Aufleuchten, wie in den bengalischen Flammen, noch auch in seinem freien Durchscheinen der Stoffe, oder in den wilden düsteren Scheinen der Feuergluth, wo es die Kunst zur vollen Schönheit zu bringen vermag, weil es entweder durch allzuviel Klarheit die Wirklichkeit sich selbst entrückt, und so leicht zur blos abstracten Erscheinung wird, oder auch umgekehrt, wie in der Glut des Feuers, die bestimmte Wirklichkeit der Dinge wieder weit auseinander reißt und wild verzehrt, ohne der Kunst eine höhere Mächtigkeit über den Stoff darzubieten; sondern es ist vielmehr die Spiegelung und Beschattung des Lichts zugleich in seiner Berührung mit dem Stoff, wie es an demselben und von ihm aus in bestimmter Färbung und Dämpfung seines Glanzes die Individualität der Erscheinung ehrt und wieder zurückgiebt, welches auch das Erscheinen des Ideals in dem Stoffe zur mannigfaltigsten Durchbildung bringt, und die Befreiung des Stoffes von der Gewalt seiner Schwere, so wie die Erhebung desselben zu seiner eignen Herrlichkeit, klar vor den Blick der Schauenden hinstellt. Zwei Grund-Beziehungen der Anschauung sind es nun, in denen die Gegenstände des äußern Daseyns als solche ja selbst ein- und dieselben Gegenstände sich dem Betrachtenden darstellen, nämlich die Beziehung der Bewegung, in deren identisch gegliederten Fortentwickelung sie die Momente der Zeit erfüllen, und die der Ruhe, in der sie beharrend einen bestimmten Raum einnehmen, und in ihm die einzelnen Momente der Räumlichkeit ausfüllen; dieser Form der Erscheinung gemäß gestalten sich nun auch die Anschauungen im Lichte, und es sind so auch die Künste, welche die besondere Erscheinung des Schönen im Lichte vermitteln, nach jenen Grundbeziehungen wesentlich von einander verschieden; um so mehr, da es gerade

das Lichtwerden der Gegenstände ist, welches die Gemessenheit ihrer Unterschiede in und an der Aeußerlichkeit des Daseyns am Bestimmtesten auseinander legt, weil das Licht selbst einer so großen Unterscheidung und organischen Durchbildung des Stoffes fähig ist. Wie aber nicht blos ein Auseinandergehen der Unterschiede, sondern auch wieder ein concretes Zusammengehen derselben die wesentliche Form der Erscheinung des Wirklichen abschließt, so bildet auch das Zusammengehen von Ruhe und Bewegung und nach ihrer äußern Begränzung das Ineinandergehen von räumlichen und zeitlichen Momenten eine dritte Seite der Erscheinungen, welche zwar nicht in sofern zu einer bestimmten selbstständigen Stellung gelangen kann, als schon überhaupt die Bewegung zugleich das Moment der Ruhe in sich trägt, wie umgekehrt auch der Ruhe die Bewegung immanent ist, wohl aber in so fern, als beide als gleichmäßige Seiten dieses Verhältnisses zur vollen Ansprache kommen, sey es noch zum Theil auseinanderliegend und ihre Einigung noch vermittelnd, oder schon in eine höhere Einheit zusammengehend. Dadurch ergeben sich nun auch drei Arten der Künste des Lichtes, nämlich die Künste der Bewegung, die Künste der ruhigen Gestalt und diejenigen Künste, welche die Ruhe und Bewegung in sich vermitteln, nur daß, was die letzteren betrifft, da es überhaupt die Thätigkeit der Kunst, nicht die der Natur ist, welche hier waltet, nicht die natürlich gegebene Ruhe, sondern dieselbe als künstlerisch ergriffenes und dargestelltes Moment der Erscheinung es ist, welche hier der Idee der Kunst gemäß zu einer genügenden Unterscheidung berechtigt.

α) die Künste der Bewegung im Lichte.

Indem es überall das Wechselspiel zwischen Idee und Ideal ist, welches die Künste des Schönen gestaltet, so finden auch in ihm die Künste der Bewegung im Lichte ihre nähere Bestimmung als Künste des Schönen; und da es gerade die Bewegung ist, welche, in dem Gegensatz ihrer Beziehungen zur vollen Freiheit kommend, zu dem Wechselspiel der Beziehungen selbst wird, so treten auch in ihrer Aeußerlichkeit, da, wo es

gilt, daß sich Idee und Ideal innerhalb der Bewegung näher bestimmen und in die Gegenseitigkeit ihrer Beziehungen eingehen, die Verhältnisse ihres Gegensatzes in einer bestimmt gehaltenen und doch auch wieder in einander übergreifenden Wechselwirkung hervor, weil sonst die Bewegung sich selbst aufheben würde; und indem so gleichfalls wie bei den Künsten des Wortes bald die Idee, bald das Ideal überwiegt, aber in dem erstern Falle zur Bestimmung des Schönen als Kunst das Ideal dennoch mit Nothwendigkeit eingreifen muß, wie umgekehrt das Ideal der Idee nicht zu entbehren vermag, — so entstehen hier auf solche Weise auch zwei sich entgegengesetzte Künste des Lichtes, die Mimik, als welche die bewegte Aeußerlichkeit der im Licht sich offenbarenden Innerlichkeit des Geistes vermittelst der lebendigen Gestalt ausprägt, und in welcher der Ausdruck der Idee das Ueberwiegende ist, und die Kunst des Tanzes, welche in der Darstellung der rhythmischen Bewegungen des Geistes innerhalb der lichtwerdenden Gestalt die Bewegungen des Ideals selbst zum bestimmten Ausdruck bringt, und in der somit auch das Ideal das Ueberwiegende wird.

Die Mimik, oder die Kunst des Geberdenspiels in ihrer erstern Benennung auf die Nachahmung hinweisend, in ihrer zweiten auf den Gehalt ihrer Darstellung, hat ihren Begriff als darstellende Kunst keineswegs damit schon erfüllt, daß sie eine jede beliebige Aeußerlichkeit der Geberdung des lebendigen Daseyns durch sich selbst mit Freiheit nachzubilden vermöge, — denn dies ist viel eher der Zustand ihrer unentwickelten Form, als der freien Macht ihrer Kunst, indem es so nur die Laune der Willkühr und die unendliche Combination der Möglichkeiten ist, wie sie der Verstand noch in seiner Unselbstständigkeit durcheinander setzt, welche darin waltet, statt der weisen Einsicht der Kunst, welche sich selbst frei und selbstständig erhebt; — vielmehr ist sie das Hindurchbilden der in sich bewegten Eigenthümlichkeit des Geistes in seine Körperlichkeit, so daß sich in deren Bewegungen die innere Bewegung des Geistes mit Bestimmtheit abspiegle und widerscheine. Da es aber, um dies mit Freiheit thun zu können, einer vielsei-

tig erneuten Beobachtung des geistigen Ausdrucks seiner eig nen körperlichen Bewegungen, wie derer anderer, und einer vielseitigen Einübung des an sich und andern der Art Wahrgenommenen bedarf, um sich einer solchen Hindurchbildung des geistigen Lebens und Treibens in die Aeußerlichkeit klar bewußt zu werden, und es zur vollen künstlerischen Mächtigkeit zu erheben, so bedarf es deswegen auch der vielseitigen Nachahmung und Nachbildung seines eigenen geistigen Ausdrucks in der bewegten Erscheinung des Körperlichen Daseyns, wie der Nachahmung anderer, um in diesen Bewegungen zur vollen Freiheit des Geistes in der Körperlichkeit hindurchzudringen, und in so fern besteht die Mimik recht eigentlich in einem Nachahmen, wie sie dies auch noch mehr in der Darstellung einer fremden Persönlichkeit und deren genaueren Charakterisirung vollbringt, in die sie sich, wie in den dramatischen Darstellungen des bewegten Lebens, nothwendig zugleich versetzen muß; allein was von aller Nachahmung auf dem Gebiete der Kunst überhaupt gilt, daß sie zur schöpferischen Fülle und Freiheit der Darstellung emporsteigen muß, wenn sie den höheren Anforderungen der Kunst genügen soll, das gilt hier um so mehr, wo die Nachahmung sogar zur vollen Selbstständigkeit der Kunst sich erheben soll; es muß Geist am Geiste, Leben an Leben sich entzünden, damit die Nachahmung durchaus nicht als ein Aeußerliches bestehe, sondern der Geist sie in sich aufnehme, und selbst das Fremde von ihrem Anklange berührt und ergriffen, als ein eigenes umschaffe, und in eigener geistiger Eigenthümlichkeit herausbilde. Daher ist es auch insbesondere die menschliche Persönlichkeit, welche in ihrer Darstellung und Nachbildung der Mimik zusteht, weil die concrete Mannigfaltigkeit des geistigen Ausdrucks in der Körperlichkeit nur in ihr sich in solcher Fülle und naturgemäßen allseitigen Entwickelung und zugleich als in der sich selbst verwandten Natürlichkeit am reichsten und eigenthümlichsten ausspricht. Daher bedarf es aber auch vor allem der Festhaltung der Idee, damit in ihr der Geist sich in seiner ganzen Bestimmtheit abspiegele, und so zu dem bestimmten Ausdruck der Gestalt gelange, und zugleich durch die Man-

nigfaltigkeit der Erscheinungen, in welche hier das geistige Leben einspielt, ungetrübt und unverworren das Rechte und das Tüchtige biete, wie sich selbst behaupte; denn da es hier der Gegenpol des Geistigen als das Aeußerste des Aeußerlichen selbst ist, welches die innersten Bewegungen des Geistes wiedergeben soll, so kann jeder unbestimmte Ausdruck der Körperlichkeit auch nur ein unbestimmtes Bild der geistigen Bewegung selbst seyn; denn was von dem Leibe überhaupt gilt, daß ihn der Geist selbst sich organisch aufbaut und gestaltet, das gilt auch von den freien Bewegungen des Körpers, es ist eine momentane Fortgestaltung des Geistes in der Leiblichkeit, welche sich darin ausprägt, und so auch das Spiel der Geberden als ein geistiges bezeichnet. Man würde sich daher auch sehr irren, wenn man glauben wollte, daß das Licht, welches hier den Ausdruck des Geistes in der Körperlichkeit abspiegelt und zur Anschauung bringt, nur als der Reflex des von Außen her gegebenen Scheinens diesen Ausdruck des innern Lebens zur Klarheit bringe, vielmehr ist es ein Aufleuchten des Geistes selbst in die Körperlichkeit, so wie zugleich ein Beschatten und Wiederzurücknehmen seiner eigenen Strahlung, welches hier die Lichtentwickelungen beginnt, sie in den Glutaufwallungen der leidenschaftlichen Gemüthsbewegung und ihrer Rückwendung zu dem Contrast der inneren Erkältung an den Gegensatz der organischen Feuerbewegung des natürlichen Lebens überträgt, und in seinem mannigfaltigen Ausstrahlen erst dem Einspielen des äußeren Lichtes begegnet, und so in dem Reflex desselben zur vollen Erscheinung wird. Vor allem spricht dies das selbst so ganz im Lichte und für dasselbe durchgebildete Organ der Körperlichkeit das Auge aus, indem es selbst in einem reichen, mannigfaltigen Aufleuchten die innersten Bewegungen des Geistes ausstrahlt; mild verklärt ist der Blick des Auges, wenn es die innere Seligkeit des Geistes bekundet, blitzend und alles durchdringend der Blick der Kühnheit, funkelnd, wie die Flammenbewegung und selbst das Auge röthend, der Blick des Zornes, kalt und in sich aufgehoben der Blick des Stolzes, starr werdend in der Thätigkeit seiner Lichtbeziehungen der

Blick des Entsetzens, düster und in sich gedämpft der Blick der Trauer und des geistigen Schmerzes, und so ist es überall in der Hebung und Senkung seines Blickes die eigenste Thätigkeit der Strahlung und Beschattung tief aus dem Innern des Geistes hervor, was erst das Auge zum Spiegel der Seele gestaltet, und so in dem mannigfaltigen Wechsel seiner Erscheinungen von Innen heraus die geheimsten Regungen des Geistes offenbar macht, und in dem Widerscheine des äußeren Lichtes vollendet. Aber nicht blos das Auge, sondern auch der ganze Körper in seinen Bewegungen nimmt an diesem eigenen, innern Aufleuchten theil, welches die mimische Bewegung bedingt; dies zeigt sich besonders bei denjenigen Völkern, in welchen die Macht des Naturlichtes unter dem senkrechtern Strahl der Sonne, wie bei den tropischen oder den Tropen nahen Völkern, oder unter dem Einfluß eines reineren Aethers, wie vorherrschend bei den Gebirgsvölkern, tiefer in die Naturorganisation des Leiblichen eingeht; denn indem das Licht stärker so von ihnen aufgenommen und in dem Wechselgange der Vergeistigung des Leiblichen und der Verleiblichung des Geistigen zur vollen Eigenthümlichkeit ihres Daseyns wird, so vermag das organische Aufleuchten und die Feuerentwickelung desselben auch von Innen heraus desto leichter und mächtiger anzusprechen, wie dies bei den erstern die höhere Glut der Leidenschaft, bei den andern die unter ihnen am häufigsten vorkommende Fähigkeit des sogenannten innern Gesichtes nachweist; und gerade diese Völker sind es auch, welche in der Reizbarkeit und Entzündbarkeit ihres Gemüthes das Spiel der Geberden am reichsten und lebendigsten kund geben. — Es vermag sich nun das Geberdenspiel zwar überhaupt in allen und jeden Bewegungen des Körpers, so fern sie besonders von den lebhaftern Erregungen des Geistes bestimmt werden, auszudrücken, aber insbesondere ist es der Blick, die Miene, der Gang, die Haltung des Körpers und die Bewegung der Hand (die Gesticulation), welche die Bewegungen des Geistes nachbilden und abspiegeln, und es ist die Andeutung derselben so individuell bezeichnend, daß selbst eine allgemeine Natursprache daraus hervorgeht, welche sich auch

ohne das Wort deutlich zu machen im Stande ist, und so recht eigentlich das Verständniß und das immanente Walten der Idee in ihren Bewegungen voraussetzt und in sich aufzeigt, und nur erst von diesem Naturverständniß ausgehend, hat auch die Idee selbst jenes Naturspiel zu einer abstracten und selbst willkührlich bestimmten Bezeichnungsweise umgestaltet, vermittelst der sie, und somit durch Wink und Geberde, sich selbst zu einem noch vielseitigern Verständniß zu bringen strebt, wie dies namentlich in den Verständigungen der Taubstummen zur vollen Wahrheit und Nothwendigkeit geworden ist; aber eben so wenig diese künstliche Geberdensprache der Taubstummen, noch auch jene Natursprache in ihrer intellectuellen Beziehung ist es, welche das Wesen der Mimik als Kunst des Schönen ausmacht, eben weil es dabei nur die Intelligenz allein ist, welche den Zweck derselben ausfüllt, so daß das Schöne allenfalls nur beiläufig und unter besonderen Beziehungen, wie als das Niedliche, Nette und Abgerundete der Bewegungen dabei eingreift, keineswegs aber dabei ein schöpferisches Spiel zwischen Idee und Ideal als das Wesen derselben gesetzt ist. Dagegen hat die Mimik als schöne Kunst gerade darin ihre Aufgabe zu lösen, daß sie die Poesie des Geistes, als jenes freie, innere Zusammenspielen von Idee und Ideal, in den Bewegungen des Leibes aufleuchtend, unmittelbar zur Anschauung bringt. Daher ist ohne innere Begeisterung an keine wahre Mimik zu denken, sey es, daß sie die Bewegungen des eigenen Geistes ausstrahle, oder die Poesie eine fremde Begeisterung zu dem Eigenthum ihrer Darstellung mache; das blos Kunstreiche und kunstfertig Nachgebildete ihrer Bewegungen ist fade, läppisch und das Wesen des Geistes entwürdigend, wie die Fratze des Grimacier. Aber eben dieses Verhältniß zur Poesie des Geistes macht es, daß sie überall auch da, wo diese aus dem Innern hervor in anderen Formen eine klare und selbstständige Gestalt gewinnt, wie vor allem in der Poesie des Wortes, in den Kreis dieser Bewegungen mit einzugreifen vermag, und so finden wir sie theils durch sich selbst die Poesie des Geistes unmittelbar in der äußeren Wirklichkeit darstellend, theils die Momente

der anderweitigen Gestaltungen des Daseyns von jener tragend und hebend; indem sie in ersterer Beziehung als durchaus selbstständig dasteht, in dieser zweiten Beziehung dagegen mit andern schönen Künsten zusammengeht, in denen jedoch der Geist selbst in fortschreitender Bewegung begriffen seyn muß, wofern sie nicht als vereinzeltes Moment der Darstellung sich sich selbst wieder aufheben soll. — In den künstlerischen Darstellungen des lebendigen Wortes ist es jedoch weniger diejenige Richtung des Wortes, welche das blos Subjective der eigenen Persönlichkeit überwiegend festzuhalten hat, wie dies die rednerische Deklamation und mit ihr die eigentliche Rede und die lyrische Dichtungsweise erfordert, in der sich die mimische Kunst in ihrer reichen Mannigfaltigkeit der Geberden zu entfalten hat, weil die große Innerlichkeit der Begeisterung, welche hier das Wort trägt, durch ein zu reges Geberdenspiel sich selbst entrückt und zu äußerlich werden würde, und eben so wenig diejenige Richtung desselben, wo es überwiegend die objective Gestalt der begeisterten Idee ausspricht, wie in der epischen Dichtung wieder; denn da hier das Gewordene selbst schon an sich so stark nach einer äußerlich festen Gestalt hindrängt, daß in ihr nur eine schöpferische Rückwendung nach Innen die Poesie des Werdens frei hält, so ist es vielmehr diejenige Stellung der dichterischen Idee, in welcher das Subjective und Objective frei in einanderspielt, — die immanente Poesie der Handlung als solcher, welche die volle Anwendung der Mimik gestattet, indem sie als unmittelbar von Innen heraus bestimmte Bewegung die Präsenz des Geistes innerhalb der Handlungen nur noch vielseitiger und lebendiger zur Anschauung bringt. Daher ist es in jenen beiden ersteren Dichtungsarten die einfache, edle Haltung des Körpers, die rhythmisch zeigende Bewegung der Hand, als schon abstract werdendes Zeichen der Idee, und der offne ehrenfeste Blick, und ich meine darunter, daß er ungesucht und unbezwungen in Treue, Liebe und Wahrheit aufleuchte, welcher den Kreis der Geberden erfüllt, und der Idee wie dem Ideal ihre volle Genüge erweist, und den Adel und die Würde des Geistes behauptet. Dagegen in der dramatischen

Darstellung des Wortes würde diese begleitende Mimik eher zur stereotypen Einseitigkeit und Carrikatur ihrer selbst führen, als dem Wesen der Handlung den Flügelschlag der Begeisterung leihen; Sitte und Adel muß auch hier die Haltung und Bewegung des Körpers leiten, jedoch es ist dies die subjective Mitgift des künstlerischen Geistes selbst, mit welcher er erst an das Werk seiner künstlerischen Darstellung geht; aber bald hat er den Narren, bald den Weisen, bald den König und Helden, bald den Bettler und Knecht, bald den einfachen, schlichten Bürger und Landmann, bald den feinen vielgewandten Weltmann, bald den Schurken und Gauner, bald den reichen Emporkömmling, und welches die Gestalten des Drama weiter sind, darzustellen; dann sind es wieder die menschlichen Leidenschaften und besonderen geistigen Erregungen, welche in die dramatische Persönlichkeit eingreifen, und eine verschiedene mimische Darstellung bestimmen. Aber nicht dadurch, daß der Mime im Stolz die Füße ausspreitzt, den Kopf und vor allem die Nase hochträgt, und verachtend herabblickt, daß er im Zorn den Boden stampft und die Faust ballt, das Auge wild und stürmig umherwirft, oder in der Sehnsucht der Liebe das Auge schmachtend und blinzelnd herumwendet, daß er vor Schrecken erstarrend die ausgebreiteten Hände abwehrend nach vorwärts hält, den Kopf scheu zurückzieht, und in der eben genommenen Stellung unbeweglich bleibt, und dergleichen mehr, oder auch dadurch, daß er in einer andern Weise, wenn auch nicht einmal Manier der mimischen Bewegung den Fürsten und Helden, oder den Bettler und Knecht u. s. w. seine Leidenschaft kund machen läßt, und überhaupt in der mimischen Individualisirung seiner Rolle, Stand, Charakter, Haupt- und Nebenperson, Eigenthümlichkeit der Völker und Geschlechter u. s. w. als das schärfer Abgränzende in die mimische Darstellung hineinlegt, giebt er jenen die rechte künstlerische Mannigfaltigkeit ihrer Unterschiede; sondern vielmehr dadurch, daß er sie zugleich aus dem innersten Geiste der Dichtung und aus der Tiefe des Lebens selbst auffasst, und im begeisterten Eingehen in die Poesie des dichterischen Wortes wie des Lebens dieselben zur echten

Frische und Höhe der Gestalt herausbildet. Dazu gehört nicht blos ein klarer, die Eigenthümlichkeiten scharf beobachtender Verstand, welcher durchaus unerläßlich ist, sondern auch eine große persönliche Kraft und Mächtigkeit seiner Bewegungen, nicht um recht viel zu thun und alles zu übertreiben, sondern um gerade das rechte Maaß zu halten, und die jedesmalige Form der Erscheinung auf das bestimmteste auszuprägen und festzuhalten; und was so als das Gepräge und die Charakterisirung einer fremden Persönlichkeit, in die sich der Mime versetzt, und die er auch umgekehrt in sich selbst versetzt, in die äußere Bewegung der Geberden hindurchgebildet werden soll, bedarf gerade deswegen einer lebhaften Erregbarkeit der Phantasie, um in ihr die fremde Persönlichkeit und die Eigenthümlichkeit ihres Wesens schon innerlich zur klaren, lebendigen Anschauung zu bringen, und sich selbst in das schöpferische Bild derselben hinüber zu spielen; so entzündet der innere Reiz der Bildlichkeit forterzeugend und unmittelbar nach Außen tretend die entsprechende Geberde noch leichter und erregter, während die mehr abstrakte Vorstellung fremder Eigenthümlichkeit, auch wo sie die Begeisterung immer wieder verinnigt, und selbst die höhere Intensität der Idee das nach Außen strebende, schaffende Leben leicht wieder der Wirklichkeit entzieht, jene die Lebendigkeit der Geberde durch die dialektische Vermittelung des Gedanken unterbrechend, diese dieselbe mehr in die Innigkeit der Idee versenkend, und sie somit wieder zurücknehmend. So kann auch das Ideal, das Bild der Phantasie noch freier und mächtiger gestaltend, in größerer Lebendigkeit in die Geberde selbst ausstrahlen. In dieser Aeußerung der Geberden aber drückt sich überall das Ideal in der Bewegung, durch die Hebung in der der Idee naturgemäß folgenden Senkung, und umgekehrt durch die Senkung bei deren Hebung aus, nicht so, daß es den Gegensatz völlig umkehre, sondern daß es durch den Gegenschwung seiner Bewegung Inhaltsschwere und rhythmischen Nachdruck in die Bewegung bringe; in dem individuell Malerischen und Qualitativen der Geberde, daß es theils das Eigenthümliche derselben in seiner größten Freiheit und Mannigfaltigkeit der

Unterscheidung zur Anschauung bringe, theils in erhöhtem Aufglänzen oder Beschatten der Geberde, wie vor allem des Blikkes und der Miene dieselbe zu ihrer eigenen Verklärung aufhebe, und den bloßen Reflexen des Naturlichtes und der zu großen Aeußerlichkeit der Erscheinung wieder entnehme und sie vergeistige; und selbst da, wo in dem Erscheinen des Komischen auch, wie z. B. in der Posse, das Niedrigkomische zur Ansprache und verstärkten Aeußerung kömmt, ist die es immer wieder durch den Ausdruck der künstlerischen Ironie, und das Abwehren des Gemeinen von der eigenen Persönlichkeit sowohl, wie von der besondern Rolle, in die es einspielt, wie und wo es nur irgend möglich ist, zu in sich veredelter Geltung zu bringen. Daher muß selbst die linkische, tölpelhafte Bewegung des einfältigen Pinsels, wie die Zierbengelei des Gekken schon objectiv durch größere Freiheit ihrer Gestaltungen, und subjectiv durch die größere Gewandtheit, Feinheit und Ironie, mit der der Künstler die Darstellung beherrscht, und von denen die letztere außer der Bezeichnung durch die Betonung, ganz besonders durch das Mienenspiel und das Antlitz zur Ansprache und Verständigung gelangt, — überall dem Ideal näher gebracht werden. Was hier zunächst in Beziehung auf die dramatische Darstellung gesagt ist, an der das Spiel der Geberden erst sich zur höheren Selbstständigkeit herangebildet hat, das gilt von allen seinen Erscheinungen auf dem Gebiete des Schönen überhaupt. In voller künstlerischer Selbstständigkeit pflegt jedoch das mimische Spiel der Geberden sich immer noch andern künstlerischen Gestaltungen anzuschließen, und erst in und mit ihnen als in sich abgeschlossene künstlerische Erscheinung hervorzutreten, wie bei der Musik, dem Tanz und der dramatischen Handlung; weil auf solche Weise das dennoch Unverständliche, Einseitige, und von der Idee sich Losreißende seiner Bewegungen immer wieder auf seine innere Tiefe, sein freieres Verständniß und auf die Vielseitigkeit geistiger Berührungen zurückgeführt wird; und so ist es in so fern namentlich in der Sphäre der redenden Künste das Drama und Melodrama, (hier auch in dem Sinn der musikalischen Fortbegleitung des Wortes verstanden), so wie

die Oper, (als das eigentliche musikalische Drama), welche den Nichtredenden auch als eine der Hauptpersonen in sich aufnehmen, und durch ein reges Spiel der Pantomime zur vollgültigen dramatischen Gestalt erheben; so wie gleichfalls der kunstreiche Tanz, der ja überhaupt und an und für sich den unredenden Künsten angehört, durch das Einführen der rein mimischen Person, oder auch der als vorherrschend in die Mimik gestellten künstlerischen Persönlichkeit diese Erscheinung einer selbstständigen Mimik auf das Bestimmteste nachweist, und durch diese selbst in seiner Entwickelung zu einer höheren Kunsterscheinung gesteigert wird. Doch das Wesen des Tanzes vermag dies selbst in seiner künstlerischen Vollendung erst anschaulicher zu machen.

Es ist schon früher nachgewiesen, daß der Tanz die Darstellung der rhythmischen Bewegung in der Körperlichkeit zum Gegenstande hat, und daß der Rhythmus in seiner ursprünglichen Eigenthümlichkeit die Bewegung des Ideals selbst sey, und so ist es deshalb auch die Bewegung des Ideals, welche sich durch den Tanz auch in der Körperlichkeit die ideale Gestalt giebt; daher ist es noch keineswegs das Hüpfen und Springen, welches das Wesen des Tanzes bezeichnet, denn dieses ist nur die wilde Hast des natürlichen Lebens, welchem noch die Intensität des Ideals, wie die Energie seiner rhythmischen Spannung durchaus abgeht; eben so wenig ist die blos äußerliche Elasticität der Bewegung, oder die blos äußerlich angebildete Darstellung rhythmischer Bewegungen das Wesen des Tanzes, weil alles dies der Freiheit der innern Selbstbestimmung, und somit der immanenten Lebendigkeit des Ideals durchaus entbehrt; daher ist weder der Tanz der Puppe, noch die abgerichtete Geläufigkeit des Affen und Bären in den Bewegungen der aufrechten Stellung ein eigentliches Tanzen, sondern nur ein künstliches Spiel mit den ganz äußerlichen Momenten des Tanzes, worin der Wille des Führers und Lenkers die Gewalt des Ideals übernimmt, aber eben darum es selbst zur Unfreiheit macht, weil er es nur als eine fremde Macht aufzudringen und einzuprägen strebt; daher ist es auch nur der Schein und Schatten des Tanzes,

das mit sich selbst Zerfallen desselben, nicht dieser selbst, was sich darin ausspricht; viel eher wird die Bewegung des edlen Rosses unter seinem Reiter zum Tanz, weil es in der hohen Innerlichkeit seiner thierischen Natur und der großen organischen Freiheit seines Laufs dem Willen seines Reiters sich nicht blos fügt, sondern der lebendigen Energie seines Strebens mit Wohlgefallen begegnet, und die wohlgeregelte Einübung der Kunst zur eigenen Natur sich macht, und darin selbst sich erhebt; und so ist auch jener Tanz der himmlischen Sphären, von dem uns Seher und Dichter mit Begeisterung singen, keineswegs jene seelenlos dahinschwebende, stetige Bewegung der Gestirne, die da leuchtend blind das Gesetz ihrer Nothwendigkeit ausfüllt, sondern das Aufgehen ihres innern Lebens in das Ideal, und das Erjauchzen ihrer Bewegung in dasselbe, wie es sie in dem festgehaltenen Schwunge ihrer Bahnen ergreift. Das Ideal, welches sich in dem Tanze seine Bewegung giebt, ist überhaupt ein inneres, welches zur freien Gestalt der Körperlichkeit hervorstrebt, und so bricht die Lust des Tanzes tief aus den innern Bewegungen des Geistes selbst hervor, und es ist in seinen Urbewegungen Begeisterung, welche den Tanz in das Leben dahintreibt, sey es die Seeligkeit des Entzückens, oder auch die Raserei der Leidenschaft, welche zur Aeußerung hinstrebt, und welche ergriffen von dem Ideal in dem Rhythmus der Bewegungen ihre Beruhigung und das innere Gleichmaaß wiederfindet; ja es ist unmittelbar die Begeisterung des Ideals selbst, welche den Stufengang der organischen Entwickelungen blitzschnell durcheilend, innerhalb dieser Bewegungen sich die bestimmte äußere Form giebt. Daher sehen wir die Lust zum Tanze unter den Geschlechtern und Altern der Menschen vor allem in derjenigen Periode ihres Lebens bis zur Leidenschaftlichkeit aufgehen, wo das Ideal in der geistig-leiblichen Organisation zur vollen Gestalt hindurchzudringen strebt, und sich in seiner vollen Höhe frei und hehr als das Ideal selbst zu den Bewegungen der That und des Lebens hervorbildet, — nämlich in den Jahren der vollen jugendlichen Reife, — wo die Lust des Tanzes wie eine geheimnißvolle Magie durch das

Leben hindurchbricht; und wenn es gleich hier das Gegeneinandertreten der Geschlechter ist, was diesen Zauber des Tanzes erhöht, so ist es doch nur bei rohen und niedrigen Naturen der gemeine Reiz des natürlichen Gegensatzes, in welchem das Ideal sich selbst aufzehrt und vernichtet; da wo das Ideal hoch und frei in der Natur dasteht, ist es die allseitige Vereinigung und Bewegung seiner Wechselbeziehungen, welche das ganze reiche Blüthenleben der menschlichen Natur und somit den Reiz aller seiner Ideale individuell und absolut in einen großen Rhythmus der Gegensätze zu verschlingen strebt. Es gehört aber wesentlich zu dem Tanze, daß er eine Bewegung im Lichte sey; das Dunkel verhüllt nicht blos den Tanz, und hebt die Lust der Bewegung des Einzelnen auf, sondern damit zugleich die Neigung, ja selbst die Möglichkeit eines mannigfaltigen Ineinandergreifens verschiedenartiger Bewegungen und Beziehungen, wie sie der Tanz und vor allem der Wechseltanz fordert, und noch viel mehr vernichtet es die Erscheinung seiner Schöne in den Formen der Bewegung selbst; wir sehen es, wie wenig es dem Blinden, der doch nur allein für sich im Dunkel die äußere Welt durchwandelt, während er selbst andern im Lichte erscheint, in seinen Bewegungen gelingt, den Rhythmus des Tanzes zu offenbaren, aber auch umgekehrt, wie der äußere Glanz und die gesteigerte Heitre des Lichtes die Lust und den Reiz des Tanzes erhöht, wie sich die Tanzenden gern mit blitzendem, hellfarbigen und lichtmunteren Schmuck in Gewändern, Blüthen, funkelnden Steinen und lichtem Metallglanz umgeben, um das Erglänzen im Lichte durch seine Mannigfaltigkeit und Energie zu steigern; und es liegt in der That mehr als das bloße Gefallenwollen darin, denn auch das Ideal strahlt in die Wirklichkeit in einem erhöhten und verklärten Spiele des Lichtes und seiner Färbung des Stoffes hervor, und so steigert der Glanz des Lichtes nicht blos die rhythmische Lust der Bewegung, sondern spiegelt auch die lichte Gestaltung desselben mächtig ab in der äußeren Erscheinung, und wirkt so auch beim Wechselreigen des Tanzes in dem Anschauen der bewegten Gestalten gegenseitig zurück.

Dieses Hervorstreben des Ideals selbst in das äußere Licht ist aber auch schon in seiner innern Bewegung ein Aufgehen in das Licht, ein Aufleuchten des Geistes in die Natur; denn nicht blos, daß das Ideal in seiner ursprünglichen concreten Gestalt eine Bildung im Lichte ist, so spricht sich die Neigung zum Tanz auch bei denjenigen Naturen, welchen wir eine heitere Erregbarkeit, ein feuriges Aufwallen und eine leichte Entzündbarkeit des innern Lebens beilegen, ganz besonders aus, und das begeisterte Aufglänzen ihres Auges und ihrer Mienen macht uns jenes innere Aufleuchten des Geistes offenbar genug; daher sind auch wieder diejenigen Völker, bei welchen die größere Lichtstärke der natürlichen Organisation die innern Bewegungen des Lichtes und die Entzündbarkeit der Natur erleichtert, wie die Bewohner nahe und unter den Tropen und die Bewohner des Gebirges, von einer großen Empfänglichkeit für die Rhythmik des Tanzes. Wegen diesem innern Aufleuchten der Natur und wegen der Begeisterung im Ideal selbst, welches auch in seinen einzelnen Richtungen immer wieder zur Allseitigkeit der Darstellung aufstrebt, ist es daher auch das Spiel der Mienen und Geberden, das sich überall ganz natürlich und ungesucht der Bewegung des Tanzes verknüpft, und die concrete Lebendigkeit seiner Gestaltungen steigert; und da ferner der Rhythmus in der gesteigerten Bewegung des Tanzes in seiner allzugroßen Extension die immanente Mächtigkeit des Ideals allzuäußerlich gestalten, und so in der Aeußerlichkeit untergehen würde, so ist es die Macht der Musik, welche dem Tanz erst seine völlig ideale Freiheit giebt, und ihn in der rhythmischen Darstellung seiner Bewegungen erst zur Vollendung bringt; denn einmal ruft die Intensität der Töne, welche ihnen noch bleibt, so äußerlich sie auch werden, die Bewegung wieder nach Innen zurück, und sie kann es wagen noch ungestümer und von sich selbst ungezügelter in die Aeußerlichkeit einzugehen, weil sie der Ton immer wieder emporhebt; sodann ist die eine Seite der Musik ebenfalls rhythmische Bewegung, nämlich die der Töne, und so geht die Bewegung des Tanzes, wenn die Musik die ihr selbst inwoh-

nende ideale Bewegung nach Außen wendet, und in ihr sich lebhafter fortbewegt, indem so in dem Tone selbst die rhythmische Bewegung das überwiegende Moment wird, in identischer Berührung mit den Bewegungen des Tones zusammen, und die Musik selbst im Ideale dahin wallend, und ein intensiver Tanz des Lichtes werdend, zieht nun die körperliche Bewegung mit ihrer ganzen Mächtigkeit in ihren Kreis, und spielt wieder in sie über, so daß die ideale Bewegung des Tanzes zugleich ein Wechselspiel des Tanzes mit den Schwingungen des Tones wird; und indem so der Tanz bald der intensiven Bewegung des Tones erliegt, bald sich ihr wieder entzieht, übt die Musik jenen wunderbaren Zauber auf den Geist des Hörenden aus, daß sie ihn unwiderstehlich in den Reigen des Tanzes dahinreißt, wenn nur die Flamme des Ideals in Jugendfrische und Lebendigkeit in ihm dem Leben und seinen Bewegungen zuleuchtet. Daß aber das Rhythmische des Tones hier bei weitem das Ueberwiegende und mit sich Fortreißende ist, ergiebt sich daraus, daß die inhaltleersten und äußerlichsten Klänge, wenn nur die rhythmische Bewegung in ihnen überwiegt, und stark austönt, wie der Schall der Klapper, das Dröhnen der Pauke, der gellende Ton der Pfeife und das schrillende Geräusch der Becken, in dem rhythmischen Gange ihres Erbebens die lebhafteste Tanzlust anzuregen vermögen, und vor allem die leidenschaftliche Bewegung des Tanzes, weil auch die Rhythmen der Leidenschaft wild und ungestüm in die Aeußerlichkeit hervorstürmen, wie das Dröhnen der Pauke und das Rauschen des Erzes, während die lieblichste Fülle und Harmonie der Töne, welche aber den Rhythmus der Tonbewegungen sehr überdeckt und verhüllter, also mehr intensiv fortleitet, die Bewegung des Tanzes hemmt, und seine Lust kalt und gleichgültig läßt. — Die Rhythmik des Tanzes trägt nun selbst in der größten Aeußerlichkeit ihres Hervortretens noch ein besonderes Moment der Bewegung in sich, durch welches hier die ideale Bewegung die natürliche, leibliche Bewegung wesentlich abändert, und so sich als Rhythmus der körperlichen Bewegung vollzieht, dieses ist dasjenige,

überall gerade die natürliche Bewegung in sich aufzuheben; und es geschieht, indem es dieselbe überall eben so wohl der Macht der Naturschwere, als der natürlichen Bestimmungsweise des Innern zu entrücken, und so in ihr die Gewalt der Masse und die blos intellectuelle Bestimmung des Wollens und Begehrens zu überwinden strebt. Nicht das natürliche Niedersteigen der Bewegung erfüllt hier schon die Bewegung des Ideals sondern zugleich das Gehobene derselben, nicht das natürliche Aufsteigen der Bewegung, sondern zugleich die Senkung dieses Aufsteigens, so daß zwar die natürliche Bewegung, eben weil sie Natur ist, und das Ideal mit derselben zusammengeht, nie ganz aufgehoben werden kann, ganz aufgehoben werden soll, aber es steigt das Ideal in der Bewegung der Natur nieder, und hebt sie zugleich mit sich empor, es steigt mit ihr auf, und hält sie zugleich gesenkter in dieser ihrer Bewegung; dadurch entsteht eben das innere Gleichgewicht und die intensive Haltung in den Bewegungen des Tanzes, welches sich insbesondere durch das Schwebende wie durch eine stärkere Bindung aller Bewegungen offenbar macht. — Zwei Arten von Bewegung nun sind es, in denen sich der Tanz seine bestimmte Gestaltung giebt, nämlich der Schritt (pas) und die Wendung (tour); im erstern ist es, räumlich und nach den Gesetzen der Körperlichkeit gefaßt, die senkrechte Linie der Körperlichkeit, welche durch Vor-, Rückwärts- und Seitenbewegungen in Schwebung gebracht wird; und da es der Fuß ist, auf welchem das natürliche Gleichgewicht des Körpers ruht, so ist es vor allem auch dieser, welcher hier in die mannigfaltigste Thätigkeit eintritt; aber man würde sich sehr irren, wenn man meinen wollte, daß es hier der Tanz mit dem Fuß allein und allenfalls noch mit dem richtigen à plomb, d. h. hier mit dem wahrhaft senkrechten Abfall der gerade aufgerichteten Gestalt genügend zu thun habe, mit dieser Bewegung findet sich auch der Tanz des Gliedermannes ab; sondern es muß der ganze Körper selbst mit und in dieser Bewegung auf und nieder tanzen, und so bald lichtleicht, bald lichtschwer werdend, aufleuchten und wieder sich senken in der auflodernden Flamme des Ideals. Die zweite Art

von Bewegung, die Tour, ist in ihrer Räumlichkeit die horizontale; das Centrifuge und Centripedale der natürlichen Bewegung dadurch in sich aufhebend, daß sie frei gegen ein andres hinstrebt, und so eine freie Lichtgravitation der Bewegungen beginnt, in deren Wendungen sie den Rhythmus des Tanzes vollzieht; aber auch hier kann nur die Ausstrahlung des Geistes in die Gestalt, und von ihr hinüber zu dem Andern seines Strebens die Leiblichkeit selbst in den Rhythmen des Ideals völlig frei machen, und da Blick und Geberde vorherrschend derselben Richtung folgen, da es zugleich ein Streben der Mittheilung an ein Anderes wird, in welchem die Bewegung sich vollzieht, so ist es vor allem auch Blick und Miene und die Geberde der Hände, welche hier tief in die Bewegung eingreift, und sie zugleich zum besonderen Ausdruck des Mimischen macht. Dieses Streben nach Mittheilung, und noch mehr in Gegenseitigkeit sich als das Spiel inniger Wechselbeziehung in den Lichtbewegungen des Ideals kund gebend, enthält auch die tiefere Bedeutung dieser Wendungen des Tanzes, so wie in dem Schritt (und schon der Gesammtschritt des Marsches wird wegen der Gemeinsamkeit der Beziehungen, die er fordert, zur Tour), die eigene Freiheit und Selbstständigkeit in der rhythmischen Bewegung das eigentliche Wesen seiner Bewegung ausmacht. Wie erfindsam daher auch die Idee in der besondern Führung und Abmessung des Schrittes, und selbst noch in der nachahmenden Herausbildung besonderer natürlicher Eigenthümlichkeiten in dem Qualitativen und Quantitativen des Schrittes der Mannigfaltigkeit und Abwechselung des Tanzschrittes zu Hülfe kömmt, wo es gilt, ihn kunstgerecht zu gestalten, so ist doch in den natürlichen Verhältnissen des Tanzes ihre Macht gerade in dem Pas minder frei und mannigfaltig hervortretend, und es ist mehr das erhöhte Selbstbewußtseyn und die äußere Vorsicht, in welcher sie hier dem fesselnden Aufschwunge des Ideals begegnet; dagegen in den Touren des Tanzes bricht sie in ihrer vollen Freiheit hervor, denn da es hier eine gegenseitige Verständigung und eine reichhaltige Unterscheidung der Wechselverhältnisse der lebendigen Beziehungen gilt, um diese mit Klarheit, Sicher-

heit und Freiheit zu gestalten, so wird sie hier selbst zur Erfinderin und Beschützerin der Touren, in denen sie auf das Lieblichste und Sinnreichste mit dem Ideal zusammenzuspielen vermag; und indem es zugleich das Mimische ist, was hier überwiegend in den Tanz eingreift, so wird dies hierbei noch ein neues Verständigungsmittel, in welchem sich die Idee auf die individuellste Weise auszusprechen und einzuspielen im Stande ist. Ganz besonders findet dieses statt in dem eigentlich mimischen Tanze, wo es immer eine bestimmte Idee, oder ein durch sie mit Klarheit bestimmtes interessantes, oder bedeutungsvolles Ereigniß des Lebens gilt, welches in der Pantomime des Tanzes zur dramatischen Handlung hervorgebildet werden soll. Daher ist es auch besonders die Bühne, und überhaupt diejenige Gelegenheit, welche ein lebendigeres Schaugepränge bedingt, wie das öffentliche Fest, wo der mimische Tanz seine volle Geltung findet. So tritt auch die Idee noch in besonderer Ansprache in den sogenannten allegorischen Tänzen hervor, in welchen es gilt, durch die Pantomime des Tanzes nicht blos eine frei gefaßte Idee in eigener Weise der Versinnbildlichung in Handlung treten zu lassen, sondern auch die alten Mythen der Völker in ihren ursprünglichen Personificationen des Geistes und der Natur in das Leben der Gegenwart treten zu lassen; denn in den ersteren ist es unmittelbar die Idee selbst, welche auf sich hindeutet, dagegen in der Erneuerung alter Mythen bleibt immer, wenn auch die Sage selbst durch ihren längeren Gebrauch eine historische Verdichtung erhält, das Rückspiel wenigstens des modernen Geistes zu der Allegorie in der Verständigung der Persönlichkeit unvermeidlich, so wie in Attribut und Anspielung eine Auflösung in das, was sie bedeuten, also in die Idee allgemein feststehend, und in der künstlerischen Repräsentation der Persönlichkeit überall gefordert. Auf andere Weise setzt sich die Idee in den sogenannten geselligen Tänzen, oder wie man sie wohl nennen könnte, Tänzen der feineren Conversation durch, in welchen es gerade die interessanten Combinationen des Verstandes sind in ihrem sich Finden und Wiederaufheben, in ihrem leisen An-

deuten und Wiederverhüllen, in ihrer Feinheit und doch wieder dialektischen Freiheit des Schicklichen, (denn die feinere Weltbildung versteht sich auf das Schickliche,) welche hier in einander spielen, und von der Freundlichkeit der Sitte durchleuchtet, einen besondern Reiz der Anmuth haben, in der Brechung und dem Wiederspiel der Freiheit der Idee und ihres Conventionellwerdens, gegenüber den Bewegungen des Ideals und mit diesen zusammengehend, während die Kälte der Sitte das Ideal selbst ertödtet, und den Tanz zur Hohlheit und Leere kunstfertiger Nüchternheit umsetzt. Gerade der Sitte gegenüber und dieselbe durch Wunderlichkeit, Eigenheit und Sonderbarkeit gleichsam auf den Kopf stellend und sie ganz umkehrend, erscheint dagegen der phantastische Tanz, welcher nur durch das Bizarre in Mimik und Kleidung, und durch die stete Abänderung der rhythmischen Bewegung, der Hast und Laune der Phantasie, die darin waltet, die volle Genüge leistet, aber dadurch auch Idee und Ideal in den wunderlichsten und abentheuerlichsten Contrasten einander gegenüberstellt; ist es das Altfränkische und Beschränkte der längst vergangenen Sitte und Manier, so entsteht dadurch der sogenannte Grotesk-Tanz, welcher nur durch die künstlerische Ironie der Darstellung zur vollen Lebendigkeit der Anschauung erhoben werden kann. So vielseitig jedoch der Tanz seine eigene Erscheinung abzuändern und auch durch das tiefere Eingreifen der Idee sich festbegränzte Formen der Wirklichkeit zu geben vermag, so liegt es doch in seinem innersten Wesen, daß er flüchtig und spurlos vorübergeht; denn theils hat dies in dem Wesen des Ideals selbst seinen Grund, dem gemäß es nie in voller Selbstständigkeit in der Aeußerlichkeit zu beharren vermag, vielmehr trägt es dieselbe immer wieder in das Innere und zu seiner Vergeistigung zurück, welche hier mit dem Aufhören des Rhythmus nur die innere Beruhigung seyn kann; theils hat die äußere Bewegung in der Aeußerlichkeit selbst als solche keinen Halt, wenn sie nicht zur concreten Gestalt des Daseyns selbst wird, und daher kann auch hier der Tanz nur als ein Vorübergehendes der Erscheinung daseyn; deshalb ist es auch nur die flüchtige Lust und der augenblickliche Reiz auf-

zuleuchten in dem Ideal, welcher ihm seine Wirklichkeit giebt, wofern es nicht außer ihm gesetzte Zwecke sind, in denen er sich begreift; so ist es z. B. in dem religiösen Tanz ein außer ihm Gegebenes, auf den er bezogen wird, denn bald ist es hier die Weihe der Blüthen und Erstlinge des Lebens, welche auch ihn, wie in dem jugendfrischen Tanz der Hellenen, als ideale Blüthen-Erscheinung des Daseyns zu den Kränzen und Spenden des Altars der Gottheit niederlegt; bald auch das in seinem Gott Vergnügtseyn, wie in den Singetänzen Israels, was so in dem Blitze des Ideals aufwallt; bald auch wieder ist es, wie bei den Chinesen die innere Unfähigkeit, sich im Geiste würdig zu erheben und wieder zu demüthigen, welche dies in feierlichen Rhythmen des Tanzes zu vollenden strebt, und so die Natur des Geistes selbst umkehrt; bald auch ist es, wie bei dem Fakir und Derwisch im Orient, oder den Shakers und Hopers des Abendlandes das Streben, sich durch das Drehen und Wirbeln der tanzenden Bewegung der Außenwelt zu entrücken, und durch das ungestüme Aufwallen der Rhythmen in die Entzückungen des extatischen Lebens zu versetzen, und was der Zwecke noch mehr sind, in den Reigen des Tanzes zu springen. Aber auch die künstlerische Führung bringt noch besondere Tendenzen in die Beziehungen des Tanzes, und wohl ihr vor dem Ideale der Kunst selbst, wenn sie den Geist und die innere Mächtigkeit derselben nicht aufgiebt. Denn gerade darin besteht hier das Wesen der Kunst, daß dieselbe, das was die natürliche Erscheinung des Tanzes in ihrer Herrlichkeit zeigt, in höherer Freiheit, Sicherheit und Vollendung zur festen Gestalt heraufführe. Wollte sie dies zu erreichen suchen, durch die größere Künstlichkeit der Bewegungen, so würde sie nur die Schwierigkeiten ihrer Kunst aufzeigen, nicht die Leichtigkeit, womit dem Ideal die Schwierigkeit nur ein untergeordnetes Spiel wird, indem es sich blos mit der Wirklichkeit abfindet, um selbst desto heller in ihr aufzuleuchten. Es zeigt sich aber die Weisheit der Kunst hier in der tiefern Einsicht in die rechte Behandlung seiner körperlichen Mittel, um Schritt und Wendung, Schwung und Sprung, Miene und

Geberde in echt künstlerischer Freiheit und Besonnenheit zu gestalten, in der wohlgewählten Abwechselung und Individualisirung von Pas und Tour gemäß der leitenden Idee, welche die künstlerische Darstellung durchzieht, und vor allem bedarf es selbst der Klarheit und Besonnenheit in der zweckmäßigen Wahl und Führung dieser Idee, in welcher sich die ganze Rhythmik des Tanzes spiegele; jenes Flickwerk und Stückwerk, wie es so oft die scenische Schaustellung des Tanzes zusammenzuraffen beliebt, ist eine Erbärmlichkeit des Tages, welche von selbst wieder zerfällt, und bei der Idee wahrhaft nur in Fetzen mit herunterfliegt; und da auch die Einführung von besondern Sitten, Manieren und Gebräuchen der Völker und Stände und Individualitäten des Lebens die reiche Charakterisirung der Idee in dem äußeren Leben nur noch bezeichnender auseinander legt, so ist es hier gerade das rechte Maaß und die rechte Zusammenstimmung mit der Idee des Ganzen, in welcher sich das besonnene Walten der künstlerischen Idee überhaupt kund giebt; nur in solcher Fassung hat auch der Nationaltanz erst seine rechte Stellung, nicht aber als eine bloße Schaustellung einer bunten Bildergallerie des Hüpfens und Springens der Völker der Erde, in welcher das Spiel der Idee nur zu einer Spielerei wird. Die Stärke der Kunst offenbart sich besonders in der gleichmäßigen Kraft, mit der sie den Rhythmus trägt und bindet, in der Sicherheit und Gewandtheit, mit der sie ihr Ziel trifft, und in der Ausdauer, mit der sie ihre Bewegungen vollzieht. Die Schönheit dagegen derselben ist hier die, daß sie in allen Formen des Rhythmus und der Repräsentation der Gestalt die Formen des Ideals aufleuchten lasse, so frei und allseitig, als es die Begränzung des Stoffs und die Zusammenstimmung mit der Idee des Ganzen nur zu tragen vermag. Daß sie dies aber vermöge, muß sie selbst begeistert seyn in dem idealen Anschauen der Kunst. — Wenn hier überall auch Idee und Ideal in einander übergeht und sich durchdringt, so findet doch ein gleichmäßiges Zusammengehen von Idee und Ideal in den Bewegungen des Lichtes hierbei keineswegs statt, indem in der Vereinigung von Mimik und

Tanz, immer noch selbst da, wo Pantomime und Tanz zugleich vorhanden sind und in das Leben eintreten, bald das eine, bald das andere das Ueberwiegende ist, und so recht eigentlich das rege mannigfaltige Spiel zwischen Idee und Ideal in der Vereinigung jener beiden Künste zu einer höchst lebendigen Erscheinung gebracht wird. Anders verhält es sich mit zwei andern künstlerischen Erscheinungen, die sich einander gerade gegenüber stehen, nämlich dem Feuerwerk und dem Schattenspiel, denn indem die letztere ein mimisch dramatisches Spiel mit den äußern Beschattungen des Lichtes ist, so ist dagegen das Feuerwerk in seinen Lichtern und Flammen ein Spiel mit dem höheren Aufleuchten des Lichtes in seiner Aeußerlichkeit; und es findet ein gleichmäßiges Zusammengehen zwischen Idee und Ideal in so fern statt, als es eben die bestimmte Gestalt des Wirklichen ist, welche darin zur Darstellung kömmt, und was so in seinen Abgränzungen und Umrissen charakterisirt die Bestimmtheit des Begriffs in der Körperlichkeit selbst ausprägt; während jenes magische Spiel mit der Verdichtung des Schattens und der losgerissenen Verflüchtigung und Befreiung des Lichtes von seiner Figirung in der Körperlichkeit und die Umwandlung ihres Erscheinens auf jene schöpferisch die ideelle Wirklichkeit des Lebens umgestaltenden, ja selbst aufhebenden Bewegungen des Ideals hindeutet. Allein die Erscheinung des Lichtes wie seiner Beschattung, da es nur von Außen gesetzt ist, wird dadurch so abstract und äußerlich gemacht, daß es die Illusion und das eigentliche Blendwerk ist, was sich überwiegend darin geltend macht. Daß aber beide den Künsten der Bewegung zugehören, hat nicht blos darin seine Rechtfertigung, daß die Gegenstände ihrer Darstellung vorherrschend in einem Verändern ihrer Oertlichkeit zur Anschauung kommen, sondern es tritt das Licht selbst bei seinem schärfern Gegensatz gegen das Dunkel in seiner natürlichen oscillatorischen Unruhe stärker hervor, und erscheint so bald als ein Funkeln, und momentan sich verstärkendes und schwächendes Ausstrahlen, bald in den eigentlichen Feuerbewegungen als ein kühnes und munteres Aufflammen; und wenn auch gerade bei dem Schattenspiel dies weniger der Fall ist,

als bei dem Feuerwerk, so wird es dafür desto mehr in der Veränderlichkeit des Ortes zur Darstellung gebracht; aber das Ueberglänzen des um und durch die Beschattung erscheinenden Lichtes giebt auch hier der Beschattung eine besondere oscillatorische Bewegung, welche zwar von dem Lichte ausgeht, aber gleichfalls illusorisch, als in den Schatten selbst fallend erscheint. Die meiste Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Darstellung dagegen von beiden bietet das Kunstfeuerwerk, indem es eben so wohl die Erscheinung des transparenten Bildes, oder des sogenannten Transparent ist, welche in ihm zur vielseitigen Darstellung kömmt, und das Licht in seiner Gesammtheit ergreift, als auch die Illumination, welche durch das Zusammenwirken einzelner Lichter und Flammen von außen her, entweder selbst in Gruppen und Gestalten der Wirklichkeit zusammengeordnet gegeneinanderspielt, oder auch zugleich andere Gegenstände überglänzt, verklärt bescheint, überflammt, oder auch mit düsteren Gluthen beschattet; und nächst jenen noch das Aufzucken, Blitzen, Steigen und Hüpfen der sich räumlich fortbewegenden Lichter und Flammen, welche bald Sternendiademe aufleuchten, wie die Leuchtkugel, bald in der Rakete und dem Sprühfeuer feurige Garben und Strahlen ziehen, mit denen sie zugleich, und noch ganz besonders in den Kanonenschlägen, das Ohr erschüttern und bewegen, aber freilich auch dadurch recht eigentlich wieder in den Knalleffekt ausgehend in sich zusammen sinken. Was die Malerei, Bildhauerei und Baukunst Sinnreiches und Schönes im Lichte entfalten, hat dazu dienen müssen, die Erscheinung des Feuerwerks, wie auch außerdem der Illumination und des Transparents in sich zu vertiefen, und das Schöne in ihnen zur höheren Durchbildung zu bringen; so sind es nicht blos nachgeahmte Werke der Malerkunst, der Bildnerei und der Baukunst, welche als Feenschlösser, hehre Standsäulen und Büsten und in einem bunt aufleuchtenden Spiel der Farben zur flüchtigen Gestalt des Augenblicks aufgerichtet werden, sondern auch wirklich Gemälde, Bilder und Bauwerke werden in den Kreis dieser Beleuchtungen gezogen; und wie großartig die Illusion der düstern Flamme colossale

Werke der schönen Baukunst darzustellen vermöge, welche einen lieblichen und auch hehren Reiz Gemälde und Standbild zu erlangen vermögen in der gewählten Beleuchtung verklärter Lichtscheine und Flammen, wie sehr selbst das eigenst dazu gewählte durchscheinige Bild in dem Transparent der Beleuchtung hervorzuleuchten im Stande ist, wissen alle diejenigen schon, welche z. B. bei großen Illuminationen, oder bei anderem festlichen Anlaß dergleichen zu sehen Gelegenheit hatten. So wird die Darstellung des Feuerwerks auch dadurch noch mannigfaltiger und belebter, daß der Charakter des Kriegerischen in die Bewegungen desselben mit aufgenommen wird; so die Evolutionen der Seeschlacht und die Bestürmung der Städte mit ihren Flammenverheerungen und Spiegelungen durch das Dunkel der Nacht hin, und die erstern zugleich mit ihren Wasserreflexen; und eben so auch der wilde Kampf der Naturfeuer, wie die Flamme der Vulkane und dergleichen mehr. Aber so viel auch Neues, Interessantes und Großartiges in die Combinationen des Kunstfeuerwerks aufgenommen wird, immer noch bleibt es abstract in den Erscheinungen seines Daseyns. Nur die in sich selbst lichte lebendige Gestalt, in welcher das organische Licht zur vollen Klarheit des äußeren Daseyns sich entfaltet, und welche durch und durch licht auch eben so allseitig sich zu beschatten vermag, die durchleuchtete und durchleuchtende Persönlichkeit würde hier das volle Zusammengehen von Idee und Ideal zur wahrhaft concreten Gestalt des Daseyns erheben; wie hell aber und ideal das Licht in den verklärten Erscheinungen eines jenseitigen Daseyns sich selbst zur organischen Form des Daseyns gestalte, davon erzählen uns nur die Träume und Gesichte der Seher, denen der gewöhnliche Blick in das Leben weder folgen will, noch folgen kann; und nur die bildenden Künste sind es, welche auf diesem Gebiet des Daseyns, wie in ihren Transfigurationen des Irdischen und ihren Verbildlichungen des himmlischen Lebens, im heitern Schmuck der Farben den verklärten Schein des Himmlischen in dem Irdischen, nicht selten ihr innerstes Wesen mehr in tiefen Ahnungen ergreifend, wieder zu geben und nachzubilden im Stande sind. Doch diese bedürfen erst der be-

sondern Entwickelung als Künste des Schönen, als welche sie das Moment der Beleuchtung der im Lichte erscheinenden Gestalt zur Darstellung bringen.

β. Die Künste der ruhigen Gestalt im Lichte.

Diejenigen Künste des Schönen, welche das Beharrliche der äußern Erscheinung in den Beziehungen des Lichtes darstellen, sind es, welche der Bewegung gegenüber die Ruhe als das Bleibende der Erscheinung festhalten, sei es, daß sie darin ein einzelnes Moment der bewegten Körperlichkeit ergreifen, und so noch in der Ruhe die Bewegung zur Anschauung bringen, oder daß sie den schon an seinem bestimmten Ort und in bestimmter Beziehung beharrenden Gegenstand in seinem ruhigen Bleiben erfassen; und weil das Bild es ist, welches so erst als bleibende Gestaltung im Lichte seine volle Geltung erhält, so pflegt man auch diese Künste des Schönen mit dem Namen der bildenden zu bezeichnen; indem sie in der That an, mit und in die Wirklichkeit des äußern Daseyns die Urformen des Ideals herüber tragen, sey es aus sich oder aus den Gegenständen der äußern Bildlichkeit des Daseyns dieselben hervorrufend, und so in dem Wechselspiel des Lichtes mit dem Dunkel der Massen und ihrer Nothwendigkeitsschwere das höhere Spiel zwischen Idee und Ideal zum festbestimmten bleibenden äußern Bilde gestalten. Da die Räumlichkeit in ihren Dimensionen es ist, welche das Gesetz der Beharrlichkeit als das Bleibende der äußern Erscheinung aufzeigt, während die Verhältnisse der Zeit die Bewegung vorübertragen und mit ihr die Räume verändern, so bieten gerade auch die Dimensionen der Räumlichkeit in ihrer Beziehung zum Lichte die durchgreifende Eintheilung für die bildenden Künste selbst, weil durch die Dimensionen der Räumlichkeit die plastische Umbildung des Stoffes wesentlich abgeändert wird, in dessen fester Gestaltung sich das Ideal erst bestimmter auszuprägen vermag. Drei Arten der Erscheinung sind es aber, welche die im Licht sich kundgebende Gestalt des Körperlichen in räumlicher Beziehung zur besondern Anschauung bringen, und so von einander unterscheiden; einmal

ist es die reine Außenfläche allein, welche der Gegenstand der Erscheinung darbietet; sodann ist es der volle Umfang der äußern Gestalt, welcher in der Allseitigkeit oder doch mindestens Vielseitigkeit seiner Hebung und Senkung das Flächenverhältniß als reine Körperlichkeit herausbildet, indem er den Dimensionen der Länge und Breite noch das der Erhöhung und Vertiefung hinzufügt; und endlich ist es zugleich das in sich Seyn der Körperlichkeit, welches die innere Gestalt derselben darstellt, und so zwar jenen beiden erstern Arten der Erscheinung, wie das Innen dem Außen gegenübersteht, aber indem dabei das Innere wieder immer nur als Aeußerlichkeit seiner selbst zur bestimmten Gestalt wird, eben deshalb nur als die Rückkehr der Aeußerlichkeit in sich selbst erscheint. Jede von diesen Erscheinungen giebt, indem so das Dunkel der Körperlichkeit an das Licht tritt, und mit ihm Schatten und Schein und bestimmte Färbung gegen einanderspielen, bei der reichen Mannigfaltigkeit der Lichtspiegelung und Beschattung, deren die Körperlichkeit fähig ist, auch den Künsten des Schönen eine reiche Gelegenheit eigenthümlicher Entfaltung des Schönen auf dem Gebiete des Lichtes, wird aber doch immer wieder innerhalb ihrer besondern räumlichen Grundverhältniße festgehalten, und es treten so jenem dreifachen Verhältniß der räumlichen Erscheinung der lichtgewordenen Körperlichkeit gemäß auch drei Künste des Schönen hervor, welche ihre Darstellungen darnach gestalten, — die Malerei, Bildnerei und Baukunst; jene erste die Erscheinung als reine Fläche ergreifend, die zweite in der Behandlung des Reliefs die Vielseitigkeit, so wie in der Gestaltung des Standbildes die Allseitigkeit der äußern Erscheinung nachbildend, und die dritte in der Architektur als schöne Baukunst in die innere Vertiefung der Erscheinung zurückkehrend. Es giebt eine zwiefache Bestimmung für das Leben, welche sämmtlichen bildenden Künsten gemeinsam ist; einmal für besondere Zwecke des Nützlichen nnd Wahren die Erscheinung im Bilde zu gestalten, so dann in und mit diesen Künsten das Schöne selbst zur Anschauung zu bringen. Beide Rich-

tungen der Kunst dürfen hier durchaus nicht miteinander verwechselt werden, wo es gilt, in ihnen das Schöne selbst zu ergreifen. So dienen zum Beispiel auf dem Gebiete der Malerei die Zeichnung in Riß und Plan (wie als Situationszeichnung, architektonische und Maschinen-Zeichnung u. s. w.) der mathematischen Construction der Natur und den natürlichen Bedürfnissen des Lebens, oder auch wie die anatomischen und botanischen Tafeln der concreten wissenschaftlichen Anschauung der eigenthümlichen Organisation der Natur und ihrer Erzeugnisse; und eben so dient das Gemälde besonderer Völkerschaften und Gegenden in der Länder- und Völkerkunde ein bestimmtes Bild der Wirklichkeit in möglichster Treue wiederzugeben, und so die Beschreibung im Wort zu vervollständigen und zu ergänzen; eben so dient auch die Bildnerei besonders in den Modellen, die sie entwirft, nicht selten ähnlichen Zwecken der Wissenschaft und des Lebens, wie hier die Malerei; und endlich die Baukunst, in so fern sie in Obdach und Behausung den natürlichen Zwecken der Familie und des bürgerlichen Lebens dient, um in Sicherheit und Bequemlichkeit sich vor dem Ungestüm der Elemente, wie vor dem Andrange des Fremdartigen zu schützen, und das Eigenthum und die Eigenthümlichkeit des individuellen Daseyns zu bewahren, — als welche sie gewöhnlich auch unter dem Namen der bürgerlichen Baukunst abgesondert bezeichnet zu werden pflegt, — hat es hier nur erst mit den Bedürfnissen des Nützlichen zu thun, was sie selbst noch lange bei ihrer weitern Entwickelung in den sogenannten öffentlichen Gebäuden, wo es gilt, die nothwendigen Bedürfnisse des Staates und der Wissenschaft zu befriedigen, als das bei weitem Ueberwiegende zu behaupten pflegt. So ist das Schöne überall in den bildenden Künsten, wo das Bedürfniß und der Nutzen das Ueberwiegende sind, nur als Schmuck und Zierde ein Beiwerk in den Gestaltungen dieser Künste, indem sie in solcher Verwirklichung des Schönen nur die eine Seite aller Kunst erfüllen; und sie treten so noch keineswegs in den Kreis der schönen Künste ein, denn als solche haben sie das Schöne in allen ihren Gestaltungen als das Wesentliche und Ueberwiegende darzustellen, und so das Bild und die Formen selbst,

welche sie schaffen oder nachbilden, als die concrete Wirklichkeit des Ideals in den Erscheinungen des äußeren Daseyns zur bestimmten Macht des Daseyns zu erheben. Da es so das Ideal ist, welches hier überall selbst zur bestimmten Erscheinung durchgebildet wird, so tritt auch sogleich in dem Ergreifen der räumlichen Verhältnisse diese Durchbildung desselben hervor, und es ist daher schon bei der Darstellung auf reiner Fläche das Streben nach räumlicher Allseitigkeit und freierem Umfang der Erscheinung vorherrschend, indem durch die Verhältnisse der Färbung und Schattirung jene Illusion der Erscheinung hervorgebracht wird, nach welcher die Darstellung den plastischen Ausdruck der Wirklichkeit selbst erhält, deren Gestaltungen sie dann freilich wieder zu vergeistigen strebt; dagegen bei dem schon an sich plastischen Hervor- oder Hineinbilden der Gestalt durch die künstlerische Erhebung und Vertiefung der äußern körperlichen Form ist diese Allseitigkeit der räumlichen Beziehungen schon gegeben, und um innerhalb derselben sich von der zu großen Aeußerlichkeit der Erscheinung des Wirklichen frei zu halten, tritt nun das Streben ein, die Gestalt dem Ausdruck der concreten Färbung der Wirklichkeit zu entziehen, damit die Erscheinung desto mehr in dem rein plastischen Ausdruck seiner Dimensionen auf und nieder spielend, die reine Form desto umfassender und freier im Lichte spiegele; endlich bei der künstlerischen Darstellung der räumlichen in sich Gekehrtheit der körperlichen Formen, ist es das Herausbilden der Tiefe zur Höhe, wie der Intensität der Räumlichkeit zur Extension; und da es hier vor allem ein ernstes Ueberwinden der körperlichen Schwere der Massen selbst gilt, so tritt auch die räumliche Umbildung der Außenflächen in den Kreis dieser Gestaltungen ein, und es ist eben so wohl die schöpferische Kraft der Bildnerei, wie selbst der Malerei, welche hier in die Gestaltungen eingreift, und den Ausdruck der Allseitigkeit der Darstellung und die Schönheit ihrer Raumerfüllung vollendet. Allein spiegelt sich hier gleich schon die Schönheit des Ideals, so ist doch die Gestaltung desselben, welche die bildenden Künste durchzubilden streben, mit diesen räumlichen Beziehungen selbst nur erst begonnen, und be-

darf einer weiteren Ausführung, wie dies die nähere Untersuchung der einzelnen dieser Künste selbst bestimmter nachweist.

Als diejenige dieser Künste, welche auf der reinen Fläche selbst die Allseitigkeit der Erscheinung im Lichte zur Darstellung zu bringen strebt, ergiebt sich die Malerkunst. Ihr erstes Erforderniß, wenn sie die nöthigen technischen Mittel sich vorbereitet hat, ist, um die Gestalt selbst zur Anschauung zu bringen, die Anlage eines bestimmten Grundes im Verhältniß zum Lichte. Da er die Harmonie der Farbentöne und die Ruhe der Gestaltung zu tragen hat, so beginnt auch mit ihm in der Erscheinung der Farben und Scheine der Ausdrucks des Ideals, ein düster oder zu hellgehaltener Grund giebt dem Gemälde selbst einen ernsteren oder heiterern Ausdruck, welcher nach der Vertheilung der Farbencontraste gleichmäßig beiden zufallen kann, aber auf alle Fälle eine scharfe Contrastirung bezeichnet. Jener byzantinische Goldgrund sollte den Heiligenbildern den Ausdruck der Verklärung geben, aber er hält das Bild in der Beschattung seiner Farben nur desto düsterer. Das verklärte Licht ist überall in den irdischen Scheinen ein gedämpftes nicht durch das Dunkel, sondern durch seine eigene Innigkeit; Raphael und Coreggio haben es beide am tiefsten und zartesten ergriffen, nur daß sich bei letzterem der mystische Reiz der irdischen Beschattung einflicht, aber auch dadurch dasselbe sich dem Irdischen selbst mehr zuwendet. Auf alle Fälle aber bedarf auch überhaupt der Grund einer gewissen Dämpfung der Farbe, und einer Beschattung in sich selbst, um die Gestalt desto sicherer zu tragen, ohne sie zu übertäuben, aber seine Verdunkelung muß Kraft und Tiefe, seine Erhellung muß Milde und Weichheit in sich aufnehmen, wenn die Gestalt dadurch nicht unterdrückt werden soll; und indem dies den Gegenständen der Darstellung gemäß geschieht, denn das Düstere giebt den Grundton des Kühnen und Ernsten, das mild Erhellte des Heiterern und in sich Freigewordenen, so spielt der Ausdruck der Idee und des Ideals nur desto sinniger in die Darstellung ein, weil jeder Reflex der Gestalt in dem Grunde selbst seinen Anklang und seine allgemeine Harmonie des Lichtes

wie der Stimmung findet, in der erst die besondere Erscheinung ihre absolute Beruhigung zu erlangen vermag. — Das Zweite, in welchem sich das Ideal ausprägen muß, ist die Zeichnung. Es ist in dieser allerdings zunächst die Idee, welche sich ausspricht, eben so wohl in der individuellen Charakterisirung der Form, welche sie zu der genauen Bestimmtheit und Regelmäßigkeit ihrer Verhältnisse erhebt, als in der Gruppirung der Gegenstände, der gemäß sie die Gegenstände so anordnet, wie es die intellectuelle Einheit des Ganzen, die größere oder geringere Bedeutsamkeit des Einzelnen, so wie die Klarheit der Uebersicht erfordert. Aber auch das Ideal tritt hier schon in nähere Wechselbeziehung zu der Idee, und entfaltet so in der Zeichnung selbst eine besondere Schönheit; und so ist es in der Führung der Linien die Kühnheit und Zartheit derselben zunächst, wodurch sie die Zeichnung zu der Freiheit ihrer Formen erhebt, indem sie überall die strenge Abgemessenheit der Idee dadurch aufhebt, wie dies selbst noch die Zeichnung der Gewänder nachweist, in welchen Ründung und wallende Fülle, jene in den Umrissen, diese in der Anlage des Gefältes den höheren Ausdruck der Schönheit bietet, so daß selbst im besondern Sinne der Name eines idealen Gewandes in der Kunst für diejenigen Gewänder eingeführt worden ist, welche sich mit besonderer Leichtigkeit den Umrissen der Gestalt anschmiegend, dennoch in kühner Freiheit und Gürtung des Faltenwurfs, wie z. B. das griechische dahinwallen; wenngleich sie nicht die einzigen sind, welche den Charakter der Schönheit, und mithin die Erscheinung des Ideals in der Wirklichkeit an sich tragen, und auch aus dem abstracten Gegensatz des Idealen und Realen zunächst ihre Benennung fanden. So dann ist es in dem Verhältniß der Gestalten zu ihrem Grunde die kühne Gemessenheit, mit der diese aus dem Grunde selbst hervorgearbeitet werden, worin sich das Ideal kund giebt; denn nicht nicht blos in so weit genügt hier dieses Hervorheben der Gestalten, daß dadurch ihre eigene Selbstständigkeit vollkommen zu Tage trete, — dies ist nur erst die Bestimmtheit der Idee, die sich darin ausspricht; — sondern es muß die Gestalt schon

in vergeistigte Lebensformen aufspielen, so daß sie eben so wohl innerhalb ihrer eigenen Beziehung der Räumlichkeit ein geistig frei gewordenes Spiel der Begränzung ausprägen, was sich namentlich auch in dem Wohlgegründeten der Formen kund giebt, als auch zugleich in ihrer Beziehung zum Grunde in reger Freiheit über ihn aufspiele und aufleuchte, ohne doch jene innige Beziehung des Individuellen und Allgemeinen aufzugeben, durch die sie sich wieder in ihrer Besonderung lebendig mit diesem berührt und auf ihm beruht; und daher ist es nicht so wohl ein reges Spiel der Erkenntniß, welches in der Gestalt selbst aufgeht, als vielmehr das rege Spiel eines frei werdenden idealen Wollens und Sehnens, welches in seiner Gemessenheit als intensiver Rhythmus in die Form tritt, und dieselben zum höheren Ebenmaaß mit sich selbst erhebt, indem sie das Harte der Gegensätze in ihrem Fortstreben und Abwenden von einander freundlich bindet und begeistigt, und das Indifferente und sich Gleichgültige zur Energie der Gegenspannung hervorbildet. Deshalb sind es auch keineswegs jene harten anatomisch und statuarisch scharf und keck hervorgebildeten Formen, wie sie z. B. aus der Nachahmung des Michel-Angelo in die neuere Malerei eingeführt wurden, welche diesem Hervorarbeiten der Gestalten aus ihrem Grunde genügen; denn es ist weder die nackte Wahrheit des Wirklichen allein, noch die wilde Wahrheit seiner Erscheinung, welche das Ideal aufleuchtet, sondern vielmehr das Emporheben von beidem über seine materielle Aeußerlichkeit, welches das Einspielen des Ideals in die Formen des Daseyns bezeichnet, und ihm den Charakter der Schönheit einprägt. Ueberhaupt ist der Widerspruch des Ideals gegen die ganz äußerlich fest gewordene Wirklichkeit so groß, daß die Zeichnung in diesem Sinne selbst zur Verzeichnung übergehen kann, wie z. B. die vielfachen Verkürzungen der künstlerischen Darstellung nachweisen, um gerade dadurch den Ausdruck höherer Schönheit in die Formen hineinzubilden; und so tritt auch dasselbe Verhältniß der Umgestaltung des Wirklichen da ein, wo die Natur die materielle Gravitation der Schwere in die vergeistigte der Lichtschwere umsetzt, und so ihrer eigenen Masse entflieht; ungewöhnliche Dehnungen und Verkürzungen

in einzelnen Stellungen und Haltungen sprechen hier vielfach ein abgeändertes Princip der Bewegung aus, und doch ist es gerade das Lichtwerden im Ideal, wie zum Beispiel der Tanz auf einigen Höhen seiner Erscheinung, welcher dies insbesondere nachweist. Aber auch schon die äußere Illusion des Lichtes in seinem schrägeren Einfallen vermag die natürliche Erscheinung der Verhältnisse der Formen so bedeutend abzuändern, daß das dem Auge bedeutend erhöhte oder gesenkte Bild sogar eine große Abweichung der Darstellung erfordert, um naturgemäß zu erscheinen. In der Gruppirung der Gegenstände endlich ist es eben so wohl die Gedrungenheit der Anordnung, indem sie das Ganze in Kraft und Innigkeit bindet, und so schon von selbst alles unnöthige Beiwerk entfernt hält, weil es nur den Eindruck des Ganzen zersplittert, als auch die Allseitigkeit der Beziehungen und der Zusammenstimmung des Einzelnen mit sich und dem Ganzen, indem so die Idee selbst in der vollen Freiheit ihrer Momente sich zu entfalten vermag, zu welcher das Ideal hintreibt; eben deswegen, weil so in der Vielseitigkeit und Innigkeit der Beziehungen, in welcher die Idee in den Gestaltungen aufgeht, auch ein höher vergeistigtes Spiel zwischen Idee und Ideal selbst möglich wird, welches durch die ganze Darstellung durchgeht; in der Wahl aber und der Gegeneinanderstellung ihrer Gruppen, und in dem Eingreifenden ihrer Situation wird die Malerei Poesie, in der sie mit schöpferischer Freiheit den Reiz des Augenblicks festhält; und es ist Werk des Genius, nicht des Talents, hier tief und großartig zu entwerfen, und in gleicher Einheit zu vollenden. Unter der Macht desselben sehen wir selbst jene sonst mit Recht getadelte Symmetrie der Gruppirung sich als eine Macht des Ideals entfalten; mit Recht getadelt in so fern, als von Seiten des Verstandes aus allein gehandhabt, was doch nur zu leicht begegnet, sie alle Poesie der Gestaltung zerstört, und die Idee zu einseitiger Begriffsmäßigkeit ihrer selbst herabzieht, während es vielmehr der rhythmische Bau einer freien Gedankenbewegung seyn soll, welcher sich darin abspiegelt, und worin sie somit selbst aufgegangen ist in das Ideal. Daher vermochte

auch Raphael allein, in welchem die Malerkunst aufsteigt in ihr eigenes Gesicht, jenen rhythmischen Aufschwung der Symmetrie seinen Gestaltungen zu geben, worin die Idee in dem Ideale selbst ausruht. — Ferner zeigt sich die Durchbildung des Ideals in der besondern Behandlung des Lichtes. Nicht etwa aber ist es jenes üppige Prunkspiel gesuchter Lichteffecte, welches die geschichtliche Entfaltung der Malerei in einzelnen Zeiten an den Tag legte, was hier den Anforderungen des Ideals zu genügen vermag, denn in ihm zeigt sich nur der Verfall der Kunst, indem es ein bloßes Beiwerk der Beleuchtung, nämlich das Blendende ist, was hier als die Hauptsache hervortritt. Vielmehr ist es die einfach in sich selbst vertiefte Energie des Lichtes, welche dem Ideal ein freieres Aufleuchten darbietet. Denn indem eine solche Führung des Lichtes in die Darstellung der Gestalt eingreift, so ist es schon überhaupt ein in sich verklärtes Scheinen, in welchem es hervortritt, und welches daher auch fähig ist, der Gestalt eine größere Reinheit und Vergeistigung ihrer Formen zu geben, indem es zugleich alles Harte und Schroffe, so wie jene Indifferenz der Beleuchtung aufhebt, welche nur an der Oberfläche der Gestalt dahin gleitet, ohne sich mit ihr selbst inniger zu berühren, und so auch in dieselbe liebend und lebenswarm einzugehen. Denn daß das Licht von einem Punkte aus das Ganze der Gestaltung ergreife, und mit Bestimmtheit beleuchte, ist immer nur erst das Princip der Idee, welches auf solche Weise die Einheit der Darstellung bewahrt, aber auch hier so wenig allein besteht, daß, wenn es dem Eindruck einer höheren Schöne entsprechend ist, selbst diese Einheit den Forderungen des Ideals zu weichen genöthigt ist, wie dies gleichfalls einzelne Kunstwerke des Raphael selbst nachweisen. Auf eine besondere Weise zeigt die Beleuchtung die lebendige Regsamkeit des Ideals als Gegenspiel gegen die concrete Bestimmtheit der Gestalt in der Behandlung des Helldunkels. Denn da es hier der Widerspruch zwischen Licht und Schatten ist, welcher zugleich geltend gemacht und aufgehoben werden soll, so ist es gerade das Ideal, welches in der Freiheit, Herrlichkeit und Innigkeit seines Wesens diese Wechselbezie-

hung der Contraste vergeistigt, und in ihnen eben so wohl das Starre und Ungeschmeidige des Gegensatzes, da wo es wesentlich ist, denselben festzuhalten, durch innere Tiefe der Verdunkelung, wie eine größere Heitre des Glanzes und der Beleuchtung einander näher bringt, indem es so dieselben in tiefere Beziehung zu dem Absoluten selbst stellt, und so einander nähert; als auch das zu äußerliche Durchdringen von Licht und Schatten in ihrem unmittelbaren Zusammengehen durch das eigne Aufsehnen und Auftagen des Dunkels in das Licht, wie umgekehrt durch das sich selbst Beschatten und selbst Dämpfen des Lichtes einander so nahe bringt, daß sie wie Hauch und Duft in einander übergehen. In jener erstern Art der Behandlung des Helldunkels die Kühnheit der Gegensätze durch ihre Beziehung auf das Absolute selbst in Einigung zu bringen, ist es besonders Rembrandt, welcher das ganze Ungestüm der Contraste in Tiefe und Klarheit innig verband, und selbst die aufleuchtende Glut der Leidenschaft, durch die kühne Ueberbietung ihres Gegensatzes von Licht und Dunkel in der Hinführung auf das Absolute ihrer Elemente des Scheinens ernst und erhaben zugleich in das Leben der Wirklichkeit hervorbildete, und das Einführen des einzelnen Lichtstrahls in das Dunkel, von dem aus er zu der Gewalt seines Helldunkels gelangte, mußte ihm gerade auch den in der Wirklichkeit kühnsten Gegensatz des Lichtes gegen das Dunkel darbieten; ein einzelner Strahl, gegenübergestellt der ganzen Gewalt des Dunkels, entfaltet so seine ganze Mächtigkeit, und in seiner Heitre nur desto verklärter sich fassend und aufleuchtend, durchdringt er die Macht des Dunkels, es zu Gestalt und Erscheinungen bringend, aber auch wieder in seinem Scheine, abgewehrt von demselben, nur die innere Vertiefung desselben aufzeigend. Dagegen in der zweiten Art der Behandlung des Helldunkels ist es Coreggio, welcher, wie schon bemerkt, Licht und Beschattung auf das Innigste in einander überspielend, jenen wunderbaren Reiz der Innigkeit und Zartheit ihrer Contraste und Durchdringung erlangte, welcher beim Anblick seiner Gebilde mit unendlichem Zauber ergreift. Eine völlige Durchdringung des Helldunkels in sich

selbst bietet auch die Luftperspective der Landschaften dar; denn dieses zart und hehr verklärte Aufdämmern des Duftes, welches sich über die Fernen der Landschaft bei zwar gedämpfter, aber doch in sich klarer Heitere des Lichtes ausbreitet, und sie durchzieht, ist schon selbst ein ideales Aufgehen des Dunkels der Massen in das Licht, und so ist auch für die Kunst die bestimmte Auffassung davon nothwendig, um die Natur in dem vollen Reiz ihrer Schönheit zu gestalten. Dasjenige Zusammengehen des Lichtes und Dunkels, wo das letztere selbst schon organisch sich umwendend in das Licht aufgenommen, und in und mit diesem zur individuellen Erscheinung als ein Lichtgewordenes gebracht wird, ist die Farbe, und in ihrer Anwendung auf die Darstellung der Gestalt tritt eine neue Beziehung zu dem Ideal in die Malerkunst ein, ohne welche sie nicht zur vollen Schönheit hindurchzudringen vermag. — Schon das freie Licht wie das Helldunkel tritt lediglich als Farbe in die künstlerische Gestaltung des Gemäldes ein, und hat nur seinen individuellen Reflex der Bedeutung in der bestimmten Färbung selbst; aber indem die Färbung noch besonders angewandt wird auf die eigenthümliche Charakterisirung der Gestalt, und so über das Ganze ihrer Erscheinung sich ausbreitend, die Gestalt in besonderer Abstufung, Mannigfaltigkeit, Brechung und Mischung ihrer Scheine zur concreten Gestalt des Daseyns im Lichte erhebt, bildet sie ein besonderes künstlerisches Moment der Darstellung als das Colorit der Gegenstände, worin sich das Ideal gleichfalls abspiegeln muß, wenn das Gemälde den allseitigen Ausdruck der Schönheit erlangen soll. Die Kunstsprache selbst ist sich hier einer größeren Innigkeit in den Verhältnissen der Färbung als nothwendiger Eigenschaft ihrer Gestaltungen bewußt, deshalb redet sie hier von Ton und Harmonie, in welchen der Farbenschmelz auf und nieder leuchte; und in der That weist diese Bezeichnung auf die Grundstellung des Ideals selbst zu der bestimmten Färbung. Denn wie in dem Ton auf dem Gebiet seiner Bewegung der Außenwelt die Seele aus ihrer Körperlichkeit aufzittert, um schön zu seyn, selbst da, wo sie in der Starrheit der Massen in ewigem Schwei-

gen zu ruhen scheint, so ist es hier auf dem Gebiet der Beharrung der Erscheinung im Lichte gleichfalls das innere geistige Leben der Gestalt, welches in die Erscheinung derselben nicht blos übergehen, sondern in dieser Beziehung des Außen und Innen sich so organisch kräftig und innig verschmelzen muß, daß es das innere Spiel zwischen Idee und Ideal auch als freie Aeußerung seines Lebens zur bestimmten Darstellung bringe; und daher ist es eben so wohl jene in ihrer eigenen Beschattung tief und kräftig gehaltene Färbung, welche in ihrer Intensität der Körperlichkeit auf die geistige Energie und Vertiefung ihrer Motive hinweist, als auch jene durchsichtig werdende, lebensfrohe Klarheit der Färbung, welche das innere und äußere Leben der Dinge gleich innig und sehnsuchtsvoll berührt, und welche z. B. in besonderer Frische und Zartheit die Incarnation der menschlichen Gestalt, wie vor allen dies Titian erreicht, in reicher Lebendigkeit auszuprägen vermag; durch deren Fülle, Gedrungenheit und Vergeistigung der materiellen Seiten der Erscheinung, die die Färbung doch immer mit ausspricht, auch das Ideal selbst zur freien Ansprache kömmt, indem es der Gestalt Leben und Lebenswärme in inniger Vergeistigung zutheilt, und so auch hier die individuelle Bestimmtheit der in sich festgehaltenen Charakterisirung des Wirklichen selbst zur höheren Freiheit, und in dem Aufspielen des Lichtes in den Farben zur größeren Intensität der Bewegung erhebt. Was aber so in bestimmter Anwendung als Farbenton erscheint, das kömmt auch der Erscheinung der Farbe überhaupt zu, in so fern sie bei ihrer Darstellung als solche in ihrem Zusammengehen aus Licht und Dunkel durch Kraft und Innigkeit lebendig anspricht; und so sind es daher auch wieder vor andern besondere Farbenmischungen, bei welchen in ihrer Anwendung jene Farbentöne in Kraft, Tiefe und Klarheit ansprechen, wie dies namentlich die Oel- und Temperamalerei jede in ihrer Art besonders nachweist. Dasjenige Verhältniß der Farbentöne, in welchem die Färbung selbst außerhalb der Eigenthümlichkeit des darzustellenden Gegenstandes erscheint, findet insbesondere in der Draperie des Gefältes, so wie in

der farbigen Behandlung des Grundes seine bestimmte Anwendung, verliert aber hier alle Bedeutung, wenn es nicht zugleich mit dem Gegenstand der Darstellung in volle Uebereinstimmung gebracht wird, so daß der Ton der Färbung dem Gegenstand der Darstellung weder als Außenwerk indifferent, noch als sich selbst zu sehr hervorhebend mit diesem im grellen Widerspruch sich stelle, und denselben überschreie, vielmehr mit ihm in bestimmte Harmonie trete. Es ist aber diese Harmonie der Färbung keineswegs mit diesem besondern Verhältniß der Gestalt zu ihrer Umgebung und Umhüllung abgemacht, sondern sie findet überhaupt als Uebereinstimmung aller verschiedenen Farbenverhältnisse der Darstellung unter sich und zu dem Wesen der Gestalt ihre volle Geltung, und es kann hier eben so wohl das Bunte wie das Einförmige in der Behandlung der Färbung die Schönheit der Gestaltung zerstören; weil jenes die Innigkeit der Farbenverhältnisse in Disharmonie zerstreut, so wie dieses durch Eintönigkeit zur nichtigen Leere und Hohlheit aller geistigen Lebensspannung sich herabstimmt. Denn so wie in den Tönen nicht der einzelne für sich bestehend, sondern mit andern freundlich zusammengehend in dem Wohllaut einer und derselben Harmonie, und dennoch zugleich getragen von demselben Grundton, zu einer höheren Einheit seines Daseyns emporsteigt, und so zur absoluten Beruhigung eingeht, so ist es auch mit der gegenseitigen Beziehung der einzelnen Farbentöne der Darstellung zu einander, — ihre Einzelheit muß sich mit andern Farbenscheinen freundlich berühren, aber auch zugleich in den lebenswarmen Grundton der Färbung des Gegenstandes einstimmen, und in ihm zur höheren Einheit gebracht, mit der ideellen Bestimmtheit des Gegenstandes in geistige Berührung übertreten; und indem es in diesem lebendigem Wechselspiel durch Freiheit, Kühnheit und Klarheit seiner Beziehung, zugleich in das Ideal aufleuchtet, so vermag es nur erst in dieser Harmonie seiner Färbung zur absoluten Ruhe seiner Erscheinung einzugehen, welche den Gesammt-Ausdruck der malerischen Gestaltung als den bleibenden Typus ihrer Darstellung bleibend behauptet. — Es ist aber der Ausdruck

das letzte der einzelnen Momente der künstlerischen Gestaltung des Gemäldes, welches das Gepräge des Ideals nothwendig an sich tragen muß, wenn sich das Gemälde in seiner Schönheit ganz vollenden soll; ja es steht derselbe in seiner Entfaltung der Idee des gesammten Kunstwerks so nahe, daß er nur von hier aus sein wesentliches Verständniß erlangt; und es kommt dabei alles so sehr auf die geistige Auffassung des Gegenstandes an, daß nur von ihr aus die concrete Durchbildung desselben in der Gestalt ihre ganze Tiefe, Wahrheit und Schönheit erlangt. Deshalb beherrscht derselbe auch so sehr die Totalität der Erscheinung, daß alles andere selbst als Moment der Schönheit nur zu einem Untergeordneten wird, mit welchem sich die Technik wohl abfinden mag, nicht aber der Geist und die Poesie der Malerei, deren Mächtigkeit darin erst aufgeht, und so wieder Zeichnung, und Licht und Färbung in höherer Harmonie bindet und einigt; indem es gerade das geistig innigste Zusammengehen von Idee und Ideal ist, welches der Ausdruck der malerischen Darstellung offenbar zu machen im Stande ist. Schon die Wahrheit des Ausdrucks wird nicht blos dadurch erlangt, daß die künstlerische Darstellung an der natürlichen Aeußerlichkeit der wirklichen Erscheinung der Dinge mit Treue festhalte, sondern auch daß sie den geistigen Reflex der Idee in der Körperlichkeit bewahre und hervorhebe; und noch mehr gewinnt der Ausdruck an Tiefe durch das ahnungsrege Hinwenden der Körperlichkeit nach dem geheimnißvollen Grunde ihres geistigen Lebens, so daß der Ausdruck des Gemäldes überall auf die innere Bedeutsamkeit des Daseyns selbst mächtig hinweise; dagegen zur Schönheit wird der Ausdruck nur erst dadurch, daß er die Erscheinung des ideellen Momentes der Geistigkeit in der Bewegung des Ideals läutere und verkläre. Dies geschieht aber keineswegs durch ein abstractes Herübertragen eines allgemeinen idealen Aufleuchtens der Natur, noch auch durch das Festhalten an einer auffallenden Einzelheit idealen Erscheinens in der besondern Aeußerlichkeit des Daseyns, sondern vielmehr durch das Ergreifen des großartigsten oder lieblichsten Momentes der geistigen Erscheinung des Ideals in der

Körperlichkeit. Denn da das Ideal überall die Wirklichkeit zu durchdringen und umzubilden bemüht ist, so ist in den Gegenständen der Darstellung gerade diejenige Seite ihrer Aeußerung zu ergreifen, wo das Ideal am geistvollsten aus ihnen aufstrahlt, und so zugleich die immanente Idee des Gegenstandes zur freiesten Ansprache bringt. In der Auffassung dieses Moments unterscheidet sich der wahrhaft große Künstler von dem Techniker, welcher schon durch das blos Interessante der Erscheinung befriedigt und abgefunden wird. In der Malerei des Persönlichen ist es besonders Haltung, Miene und Geberde, welche als einzelnes Beharrliches der Erscheinung ergriffen, die Geistigkeit der Motive am innigsten abspiegelt, und vor allem ist es der frei und kühn geschwungene Bau der Stirn, von welcher das Ideal in der größern Heiterkeit und Kühnheit ihres Aufleuchtens, so wie in dem freieren Aufstreben ihrer Höhenbildung hervorstrahlt; diesem schließt sich der Adel des Blickes, die besondere Nüancirung in der Beugung der Nase, welche eben so wohl das Athmen des Muthes als das Rümpfen des Tadels, und das schlaue Merken des Scharfsinns mit besonderer Eigenthümlichkeit bezeichnet, und die Feinheit der Züge um Mund und Lippen an, auf denen die Seele des Wortes und der Hauch des Geistes selbst schwebt, und deutet so nur bestimmter den Adel in Haltung und Geberde aus, in welchem der Geist die freie, lebendige Ansprache seiner selbst noch weiter an die Wirklichkeit umsetzt. Aber es ist weder jener grinzende Ausdruck der Heiterkeit, noch jene starre Unverrückbarkeit der Züge, die manche Künstler so gern aufsuchen, weil sie in ihnen das Pikante ergreifen, welche den Anforderungen des Ideals entsprechen; und selbst in der Carricatur muß noch eine geistreiche Ironie der Gestaltung als eigentliche vis comica dieselbe ihrem Wesen nach über die gemeine Wirklichkeit des Daseyns emportragen, wenn selbe in ihrem Ausdruck der Schönheit des Gedanken und seiner Ausführung nicht gar zu fern treten, und durchaus in das Zerrbild untergehen soll. Was überhaupt die menschliche Gestalt geistig Tiefes, Inniges, Liebliches und Herrliches auszudrücken im Stande

sey, das zeigt noch besonders die Mimik auf, welche das tiefere Verständniß der menschlichen Gestalt vielfach vermittelt. Wenn nun hier der Geist selbst überall mit Freiheit und Klarheit aufzuleuchten vermag, so ist es dagegen in der Landschaftsmalerei vielmehr nur ein Aufsehnen des Geistes zu seiner Freiheit und ein nur noch in einzelnen Momenten gegebenes Aufblicken seiner innern Mächtigkeit und seines Aufgehens in das Ideal. Daher sind es erhabene, wilde Gebirgsgegenden, stille, freundliche Thäler, in ihrer Abwechselung von Wald und Gewässer, und dem Flor oder der Vergänglichkeit menschlicher Wohnungen und Sitten, kurz alle diejenigen Gegenstände in ihrer Einigung, in welchen die Natur selbst in Licht und Duft, Tiefe und Erhabenheit, Klarheit und Fülle ein vergeistigtes Daseyn ausspricht, und über die Macht der Schwere in die Beweglichkeit und Kühnheit der Idee freier aufspielt, worin auch das Ideal zugleich mit aufleuchtet, und Idee und Natur in schöpferischer Mächtigkeit einigt und verklärt, so daß die Erscheinung zur Poesie der Natur selbst wird. Daher ist auch die Allegorisirung einer Idee vermittelst einer landschaftlichen Darstellung durchaus in der Malerei eine verfehlte Behandlung der Natur, denn die allegorische Landschaft fordert zur philosophischen Deutung ihrer Darstellung auf, und somit zu einem immerwährenden Hinwegsehen von der Erscheinung selbst, statt daß es die der Natur immanente Idee ist, welche in und mit der Erscheinung überall in concreter Wirklichkeit aufscheinend und unmittelbar mit dem Ideal in lebendiger Wechselbeziehung zusammengehend, den poetischen Reiz der Landschaft begründet; und es kann hier durchaus nicht die Einführung von dergleichen allegorischen Schilderungen in die Poesie des Wortes die Analogie des Urtheils begründen, als sey eine solche Behandlung der Natur auch bei aller Vermittelung der Darstellung dem Wesen der Poesie angemessen. Denn in der Poesie des Wortes ist das Princip der Idee so vielseitig und mannigfach in sich vermittelt vorhanden, daß in und mit dem Wort Idee und Bild, und die dialektische wie ideale Durchdringung von beiden schon die concrete Gestalt des Wortes selbst ausmacht,

und seiner Bezeichnung ganz natürlich ist, ohne daß es sich dabei selbst verliert, während das gesonderte Hervortreten der Idee in den Erscheinungen der Natur den Schein selbst als nur besonderes Moment der Aeußerlichkeit ihres Daseyns überall hinstellt, und so an sich selbst aufhebt. Anders verhält es sich mit jener metonymischen Behandlung der Natur, in welcher die Mythe der Alten Götter und Genien an die Stelle der Natur selbst setzt, und so die landschaftliche Erscheinung unmittelbar geistig verbildlicht; hier ist es die höchste Erscheinung des natürlichen Lebens, die menschliche Gestalt, welche, indem sie schon in sich die concrete Vergeistigung der Natur ausspricht, und die Idee mit Freiheit aufleuchtet, schon selbst die höchste ideelle Freiheit der Natur in sich trägt und entfaltet, und so in ihrer innern Geistigkeit noch mehr erhoben, und über sich noch emporsteigend, das Göttliche und geistig vollendetere Daseyn in seiner Persönlichkeit darstellt, und noch dazu in dieser mythischen Wendung selbst den Begriff des blos Menschlichen aufhebt und vergeistigt; von dieser Höhe der Idee und ihrer Bildlichkeit aus ist es nicht ein Entfliehen und Abwenden von der Natur, wodurch die Idee hier ihre Bedeutung erhält, sondern vielmehr ein Hinabsteigen und Begeistigen in ihrem eigenen Verständniß, und es besteht hier das Allegorische nicht in der sinnbildlichen Hinweisung und Anspielung auf die Tiefe und Fülle der reinen Idee, die sich dadurch erst Deutlichkeit und Vorbedeutung geben will, sondern in der Hindeutung auf ihre concrete Wirklichkeit in der Natur, und auf ihr bestimmtes Zusammengehen mit derselben, und ist mithin ein Hinwenden zu dem vollen Leben der Natur selbst. Soll aber umgekehrt die Idee an sich in der Natur allegorisch dargestellt werden, so ist es gleichfalls und vor allem nur die menschliche Gestalt in ihrer Vergeistigung und Erhebung und ihrem Versinnbildlichen des Göttlichen, welche die allegorische Malerei als dem Hauptgegenstand ihrer Darstellung zu ergreifen hat, und dem sich die landschaftliche Bezeichnung nur als Beiwerk unterordnen kann, und es ist jenes deshalb nöthig, weil nur dadurch die Idee sebst einen so vergeistigten Ausdruck in der Natur

erhält, daß sie sich in ihren Hindeutungen und Beziehungen innigst der Gestalt anschmiegt und in ihr ausprägt. Aber es sehe sich der Künstler wohl vor, wenn er die Schönheit der Darstellung und in ihr den höheren Ausdruck seiner Gestaltungen zu erreichen strebt, nicht die Schönheit des Gedanken mit der Schönheit seiner Ausführung zu verwechseln, und zu glauben, daß diese schon darum schön seyn müsse, weil eine reiche Andeutung auf die ideelle Schönheit von jenem darin offenbar wird. Allein die Ausführung hat die Schönheit des Gedanken in ihrer concreten Verwirklichung desselben durchaus zu überbieten, wenn nicht von dem Gemälde selbst immerwährend nur zu seinem Sinn hinweggesehen, also die Anschauung der Gestalt selbst eine ganz nichtige werden soll. Daher bedarf es, abgesehen von dem allgemeinen Princip der Symbolisirung der Natur und der bestimmten ideellen Anwendung desselben auf die Allegorisirnng der Formen durchaus eines gesteigerten und allseitigen Herausarbeitens des Ideals in seiner höhern Freiheit und Mächtigkeit in die malerische Darstellung, und eben so sehr daher der höchsten Vergeistigung des Ausdrucks, wie einer wohlgründeten und vollendeten Zeichnung der Formen, und noch ganz besonders einer sehr vergeistigten Behandlung der Lichter wie der Farbentöne, wenn die allegorische Zeichnung nicht durch das starke Hervortreten des Materiellen der Stoffbildung die reine Idee und deren Verwirklichung in harten Widerspruch gegeneinander bringen soll, statt daß Idee und Ideal sich in und mit der concreten Wirklichkeit der Erscheinung im Lichte zugleich innig und ganz durchdringen müssen, wenn die Schönheit der Allegorie auch Schönheit ihrer Darstellung werden soll. Anders verhält es sich hier mit der Anwendung der allegorischen Malerei auf die Architektur, sey es in der Fresko-Malerei, oder in sonstiger Ausfüllung der architektonischen Räume; denn da hier die Malerei nur die Idee der Architektur selbst ausdeutend und ausschmückend dasteht, so ist es auch hier nur die Andeutung und Anspielung der Allegorie auf die Hauptidee des Ganzen in dem Kreis ihrer Bilder, welche die Allegorie hier zum ergänzenden und fast inschriftlichen Theil der

Entfaltung der Hauptidee macht; dagegen ein zu concretes Zusammengehen derselben mit der malerischen Darstellung, und in ihr wieder mit der concreten Erscheinung des Ideals würde die malerische Darstellung zu frei und selbstständig hinstellen, und also die Tendenz der Darstellung wesentlich abändern, und hier Architektur und Malerei in der Darstellung gleichmäßig verbinden, was viel besser durch das freigearbeitete Gemälde geschieht,—statt diese der erstern ihrem Zwecke gemäß wirklich unterzuordnen. Ein ähnliches Zusammengehen von Idee und Ideal, wie in der allegorischen Malerei, zeigt sich übrigens auch in besonderer Beziehung bei der landschaftlichen Erscheinung der Natur, nur hier blos das Ganze der Anschauung vermittelnd, nicht dasselbe erfüllend, dies ist der Verein der sogenannten Linien-Perspective mit der Perspective der Luft; denn indem die erstere, (welche man deshalb auch mathematisch zu construiren vermag,) die bestimmt gemessenen räumlichen Dimensionen der Ferne und in ihnen ein ideelles Moment aufzeigt, ist es dagegen die Luftperspective, welche als ein ideales Moment der Erscheinung in der verklärten Ueberschattung und Ueberduftung der Räume die scharfe Dimension der Fernen wieder mindert und aufhebt; aber es berührt sich diese Doppelerscheinung der Perspective in der Natur, und in ihr Idee und Ideal so innig und sinnvoll, daß wo sie zur vollen Mächtigkeit der Erscheinung gelangt, sie als ein reiches und tiefsinniges Aufspielen des Ideals in die Idee der Natur zur Erscheinung kömmt; denn es ist hier besonders das Ahnungsreiche in der Beschauung der Natur, welches durch das Vergeistigen der Endlichkeit der Natur in ein unendliches Gegenspiel des Absoluten selbst in der Erscheinung besonders angeregt wird, und zur freieren Ansprache kömmt. Auch architektonische Zeichnungen von in sich mehr vertieften Werken der menschlichen Baukunst, oder ihr verwandte Werke der Natur bieten, in diesem Verein der Perspective großartig zur Anschauung gebracht, einen ähnlichen Eindruck dar, wie die Erscheinung der Landschaft in solcher Beziehung, und es zeigt von großer künstlerischer Einsicht in die malerische Behandlung von dergleichen Erscheinungen, diese innige Verschmel-

zung von Nähe und Ferne geistig tief und wahrhaft ideal in die Darstellung eingreifen zu lassen. Wie die künstlerische Auffassung der Landschaft die Poesie der Natur selbst in den malerischen Ausdruck ihrer Gestaltungen aufnehmen muß, wenn die Darstellung der Landschaft auch aus ihrer Eigenthümlichkeit hervor das Ideal mit schöpferischer Freiheit entfalten soll, so bedarf nicht minder die Auffassung des Geschichtlichen für die malerische Darstellung, um den vollendeten Ausdruck der Schönheit zu erlangen, und schon in der Ursprünglichkeit des Hervortretens sich ganz mit dem Ideal zu verknüpfen, der Poesie, weil sie nur so die Ereignisse, welche sie darstellt, in ihrer vollen Vergeistigung zu geben vermag. Aber es ist hier nicht die poetische Auffassung der Natur, sondern die Poesie der That selbst, diese in ihrer absoluten Mächtigkeit als Idee und nicht blos als äußere Thatsache ergreifend, und sie so mit dem Ideal in innigste Wechselbeziehung bringend, welche den Anforderungen der Schönheit in der historischen Malerei genügt; denn die blos äußre Auffassung des Wirklichen drückt die Darstellung dazu herab, daß man nur die individuelle Sonderbarkeit und das Auffallende des Einzelnen in den Ereignissen sieht, statt sich in dem Geiste der Geschichte selbst frei und heimisch zu finden; daher ist es nicht einmal das allzudramatische Gegeneinandertreten der Gestalten, eben weil es als bloße Scenerei der Mimik die That ohne das Wort, und ohne die lebendige Beweglichkeit der Mimik schon zu äußerlich hinstellt, welches hier den rechten Standpunkt der poetischen Auffassung des Lebens bezeichnet, vielmehr ist es der Charakter der epischen Auffassung der That, welcher hier nur das Genügende leistet; weil es in ihm eben so wohl die absolute That ist, welche sich in dem individuellen Ereigniß objectiv gestaltet, als auch die sich in jedem Momente der That dieselbe bleibende Einheit ihres Bewußtseyns; welche nur in dem eigentlichen Epos der Dichter selbst trägt, indem er der Wortführer der That bleibt, dagegen bei der malerischen Behandlung des Geschichtlichen die dargestellte Thatsache selbst die mächtige Concentrirung und Erhebung ihrer Momente zu der Einheit der Idee

über sich nimmt und so in gleicher Energie an das Bewußtseyn des Schauenden überträgt. Daher sind es selbst nur großartige Ereignisse und in den großartigsten Momenten ihrer Entscheidungen gefaßt, welche sich zur geschichtlichen Darstellung der Malerei eignen, weil sich darin die Energie des Bewußtseyns, wie die absolute Gewalt der That gleich mächtig hervorhebt, und was einst Göthe von einem gefeierten Helden unserer Tage sang: „bewußt und groß, so riß er uns vom Feinde los", — das gilt auch außer den Beziehungen des Kampfes von aller geschichtlichen Darstellnng auf dem Gebiet der Malerei, wie auf dem Gebiet des Epos selbst, wenn sie den volleu Ausdruck ihrer Schöne erlangen soll; nur ist es eben so wohl das Aufgehen oder Aufgegangen seyn in das höhere Bewußtseyn des Göttlichen, wie das kühne Ergreifen der Ideale des Lebens, und eben so wohl die individuelle Persönlichkeit, wie die Gesammtheit der concreten Erscheinung der That, welche dieses Gepräge an sich zu tragen hat, wenn es nicht selbst wieder nur zu einem einzelnen Moment der Darstellung herabsinken soll. Wegen diesem innern Zusammenhange der epischen Auffassung des Dichters mit der historischen Behandlung des Malers ist daher auch der epische Dichter weit mehr dazu geeignet, als der Geschichtschreiber in seiner Behandlung des Stoffs den echt classischen Geist der historischen Malerei zu erwecken und den rechten Standpunkt der Erfindung zu bieten; wie die bildenden Künstler der Alten ihre großartigsten Ideen in der Gestaltung der Thatsache, so wie der geschichtlichen und sey es auch mythischen Persönlichkeit, vor allem aus ihrem Homer mit glücklicher Kühnheit entlehnten. Aber es ist nicht blos das antike, sondern auch das romantische Epos, wie die moderne Behandlung der epischen Dichtungen, welche erstere, — denn auch der Heros ist eine Offenbarung des Göttlichen, — in ihrer mythischen, die zweite in ihrer mystischen, nnd letztere in ihrer intellectuell durchgebildeten Handhabung der Thatsache, sey es als Erscheinung des Menschlichen oder des Göttlichen, eine reiche Gelegenheit echt epischer Auffassung des Geschichtlichen für die historische Malerei

darbietet. Die antike Behandlung des Mythischen in der Darstellung des Göttlichen liebte vor allem das Nackte, wo nicht der Ausdruck höherer Majestät und eines streng gemessenen Ernstes ein anderes gebot; aber es sind, eben weil es das Göttliche ist, was sich darin spiegelt, überall vergeistigte Formen, in welchen sich das Göttliche vermenschlicht, sey es nun in der jungfräulichen Geschlossenheit der Gestalten, oder in der Lebensfülle erhöhter Weiblichkeit und gesteigerter männlicher Kraft; und selbst jene faunisch dithyrambische Durchbildung des Göttlichen, in der es seine eigene Ironie wird, hat doch in der aufgeregten Sinnlichkeit der Gestalt noch immer ein hohes Maaß geistiger Zurückgezogenheit, wodurch sich eine edlere Abrundung der Formen vermittelt, wenigstens wenn es erlaubt ist, von der Bildnerei der Alten einen Rückschluß auf ihre Malerei zu wagen, wo es gilt, die Lücken derselben auszufüllen, und die moderne Behandlung des Antiken hat hier sich der Behandlung des Mythischen bei den Alten eng angeschlossen. Der historischen Malerei in ihrem Aufsteigen von dem Bestand der Thatsache zu ihrer ideellen Mächtigkeit und Freiheit, ist die sogenannte Genre-Malerei entgegengesetzt; denn indem dieselbe der äußeren Wirklichkeit entlehnte Begriffe in dichterischer Lebendigkeit wieder mit einem concreten Gehalt des individuellen Daseyns ausfüllt, und zur Erscheinung bringt, so ist es gerade der Bestand des Vorhandenen, an dem sie bei ihrer Bewegung von dem Allgemeinen zu dem Besondern und Einzelnen hin festhält, um der concreten Verwirklichung ihres Begriffs selbst die volle Bestimmtheit der äußeren Wirkichkeit wieder zu geben; und so stellt sie das Bild ihrer Gestaltungen so dar, wie es entweder als besonderer Vorfall ganz in der Wirklichkeit da ist, oder doch daseyn könnte, nur daß die Darstellung selbst als freie Combination des Wirklichen dasteht. — Wegen diesem Festhalten des Wirklichen sind es auch vorherrschend nur Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben, welche die Genre-Malerei behandelt, indem in ihnen die Wirklichkeit nicht zu kühn über sich selbst emporstrebt und sich selbst wieder aufhebt; ihre Stillleben, Jagdstücke, Thierstücke,

Bauernhochzeiten, Räuber und Wegelagerer ꝛc. tragen alle dieses Gepräge; daher ist es auch nicht die Idee in der Großartigkeit ihres innern Gehalts, welche darin zur freien Anschauung kömmt, deswegen, weil diese überall die äußere Wirklichkeit zu sehr dem Moment ihrer Aeußerlichkeit wieder entreißt, sondern vielmehr die übersprudelnde Fülle, Feinheit und Contrastirung ihrer dialektischen Wendung und deren Resex in dem Leben ist es, so wie ihre Beziehung zu dem Gemüth und der Bewegtheit seiner Zustände, welche sich darin ausspricht, und die Poesie des Gedanken vollendet. Aber eben deshalb ist es auch vor allem die Wahl der Situation, weil sie in reger Wechselbeziehung der Vorstellungen die Einheit und Mannigfaltigkeit des Wirklichen treffend und leicht einander verknüpft, und voll frischen Lebens hervorhebt, welche bei dergleichen Werken der Kunst von entschiedener Wichtigkeit für den Ausdruck derselben wird. Das Ideale des Ausdrucks dagegen greift auch hier weiter, wenn das Gemälde der Art nicht, statt das Gepräge der Schönheit wirklich an sich zu tragen, zu einer kleinlichen Tändelei der Verhältnisse, oder zu einer Beispielsammlung des Wirklichen herabsinken soll. Ganz besonders ist es hier das Humoristische, Sinnige und Gemüthliche, wie das Kecke und Naive, welches der Darstellung selbst den vollen Ausdruck der Schönheit verleiht, und sich dem Gegenstande gemäß in Blick, Mine, Haltung, Geberde und Zusammenstimmen der Beweglichkeit der Erscheinung kund geben muß. Dadurch vermag gerade diese Richtung der Malerei einen großen Reichthum sinniger und geistreicher Beziehungen zu dem Leben selbst zu entfalten, und berührt sich in dieser mehr subjectiven Auffassung des Lebens und seiner Erscheinungen mit der lyrischen, und in so fern sie die ganze Beweglichkeit des Lebens zur Darstellung bringt, in ihrer lebhaften Verbindung des Subjectiven und Objectiven selbst mit den dramatischen Gestaltungen der Poesie des Wortes. — Von der Wirklichkeit ganz individuell beginnend, und in der Wirklichkeit eben so beharrend und sich in ihr vollendend, ist endlich das Portrait; deshalb scheint es auf einer Stufe der bildenden Kunst zu stehen, wo das Schöne nur als Schmuck

und Beiwerk der Gestaltung stattfindet, keineswegs aber das Wesen desselben ausfüllt, und seinen Ausdruck vergeistigt. Und in der That ist die Portraitmalerei reich an solchen Leistungen, in denen das Schöne nur als Beiwerk ihrer Darstellung erscheint, worin sie leicht selbst auf den ersten Anblick blenden und reizen, aber dem Hauptausdrucke nach doch kalt und unbefriedigt lassen, ja selbst mit Widerwillen erfüllen. Allein daß das Portrait vorherrschend den Zweck hat, der vorübergehenden Erscheinung eines individuellen Daseyns eine längere Dauer in dem Reflex des Bildes zu geben, entreißt es dem blos Momentanen seiner Geltung, und fordert dazu auf die Gestalt selbst in sich tiefer zu fassen, und wo es auch möglich wäre, ohne ein tieferes Ergreifen derselben sich mit ihrer Darstellung abzufinden, würde doch keineswegs ein solches Werk auf das Gebiet der schönen Kunst gehören, da dasselbe den Ausdruck der Schönheit nur beiläufig an sich trüge. Daher muß das Ideal in der Gestalt selbst ergriffen werden, wenn auch das Bildniß in Wahrheit als ein schönes Kunstwerk hervortreten soll. Freilich aber sind es nicht jene lachenden, grinzenden oder extatischen Bilder, welche hier die Schönheit zur eigenthümlichsten Anschauung bringen, denn sie sind selbst nur eine Aeußerlichkeit der Erscheinung, und deuten eben so wohl auf Geziertheit, wie jene übertriebene und schroffe Formzeichnung, welche den Geist der Gestaltung wahrhaft versteinert; und eben so wenig ist es überhaupt jenes der Individualität abstracte, und in der Portrait-Malerei so oft gerügte, sogenannte Idealisiren der Erscheinung, welches das Ideal hier zur Ansprache bringt, und die Wirklichkeit in ihrer eigenen Wahrheit wahr und treu vollendet; sondern es gilt, das Ideal in dem innersten Wesen der Gestalt selbst zu ergreifen. Es ist schon früher nachgewiesen worden, wie das Ideal sich selbst nicht blos individualisire, sondern auch in dem individuellen Daseyn aus seinem Innern hervorgehend, dasselbe in höherer Gestaltung vollende. Dieses inwohnende Ideal, und hier insbesondere in der menschlichen Individualität selbst ist bei der Bildnißmalerei dasjenige, was zur Ansprache gebracht und in dem Gemälde zur bestimmten Er-

scheinung kommen muß; daher bedarf es nicht eines blos momentanen Hin- und Hersprechens, oder besondern Anregens und in Stellungbringens der zu malenden Individualität, um den immanenten Ausdruck des Ideals hier mit Wahrheit und Treue zu erfassen, sondern eines anhaltendern, selbst unbemerkten Beobachtens, um so den günstigen Augenblick zu finden, wo der Geist von Stirn und Auge mächtiger aufleuchtet, die Miene von höherem Adel erglüht, der Gedanke bedeutungsvoller auf der Lippe verweilt, und die ganze Gestalt in höherer Freiheit und Kraft sich erhebt, oder in sich zurückkehrt, — wenn der wahrhaft ideale Ausdruck der Eigenthümlichkeit gefunden werden soll. Für solche dagegen, in denen das Ideal selbst untergegangen, oder vielleicht gar zum Zerrbild herübergebildet ist, möge der Künstler schmücken und idealisiren, wie es ihm beliebt, sie gehören nur zu dem Außenwerk der schönen Kunst; der aber ist in der That ein großer Künstler auf diesem Gebiet, der auch hier aus den Trümmern des Ideals, die die menschliche Gestalt fast nie ganz aufgiebt, in einer solchen Natur noch aufzeigen kann, welches das Ideal ihrer Gestaltung selbst war, und so in die Form ernste und heilige Züge seiner Erinnerung einzugraben vermag, denn er erweckt selbst dem geistigen Tode seine Schönheit. Einen eigenthümlichen Ausdruck erhält das Bildniß noch durch die Veränderung des natürlichen Maaßes des Gegenstandes der Darstellung, indem hier gerade das Colossale und Miniatüre der Gestaltung eine besondere Anwendung findet. Allein bei dem Colossalen, was allerdings auch mehr für die Fernsicht berechnet ist, bedarf es durchaus einer kühnen und großartigen Führung der Umrisse der Gestalt, so wie ihrer Färbung, weil sonst die Gestalt nur zu leicht etwas schweres und formloses erhält, und von Seiten des Ideals ist es insbesondere der Ausdruck des Erhabenen, welcher für dergleichen Darstellungen der natürlich begleitende ist; wo daher dem Gegenstand selbst dieser Ausdruck nicht gemäß ist, und aus seinem innersten Wesen hervorgeht, würde die colossale Ausführung seiner Form nur etwas verzerrtes und widersinniges werden, und selbst der plumpen Derbheit der Massen

erliegen; dagegen bei dem Miniatür-Bild ist durchaus das zu Winzige und allzu Geglättete der Formen und Färbung zu vermeiden, weil in ihm der Ausdruck der Gestalt sich in Nichtigkeit oder zu flache Aeußerlichkeit verliert; und da es das Niedliche ist, welches als besonderer Ausdruck des Ideals diesen Darstellungen zusagt, so muß daher der Gegenstand der Darstellung vor allem in dieser Richtung des Wesens selbst stehen, oder doch so aufgefaßt werden können, wenn der wesentliche Ausdruck der Schönheit in ihm enthalten seyn soll. Daher sind es besonders kindliche und jugendfrische Naturen, bei denen Ausdruck und Farbenton hier den rechten Wohllaut findet, denn wenngleich der Ausdruck des Miniatüren zunächst auf die Verkleinerung der Formen hindeutet, und auf eine Verjüngung des Maaßstabes allein, so wendet doch die bildende Kunst denselben vorherrschend nur auf eine wirkliche Verjüngung, d. h. jugendfrische Abründung der Formen bei dieser Verkleinerung derselben an; so daß selbst das Ernste und Gereifte der Formen nirgends ohne den Ausdruck des Niedlichen bleibt; doch dieses vermag freilich nur dann in solchen Fällen auch dem immanenten Charakter der Schönheit gemäß zu seyn, und das Ideal in seiner Tiefe zu ergreifen, wenn es mit dem wesentlichen Ausdruck der Gestalt in ein liebliches, lichtes Gegenspiel tritt, und den ernsten Typus der gereifteren Kraft nicht verlöscht, sondern nur freundlich mildert und aus sich selbst verklärt, so daß das Bild das Aufgehen in eine höhere Jugend des Daseyns oder doch die Ahnung derselben ausspricht, und somit auf die geistige Verjüngung der leiblichen Formen hinweist.

Der Malerei verwandt sind der Kupferstich, Steindruck und Holzschnitt, denn auch sie stellen ihre Formen auf der reinen Fläche dar, und setzen dazu die Malerei schon voraus, nicht blos in so fern sie vorherrschend die Werke derselben im Abbilde zu geben bemüht sind, sondern auch indem sie die Zeichnung und die Führung des Helldunkels in ihr, welche auch an sich schon die eine Seite der monochromatischen Malerei ausfüllen, für ihre Darstellungen nothwendig zu Grunde legen, und sie auf sich selbst anwenden; aber sie un-

terscheiden sich wesentlich von der Malerei wieder dadurch, daß es nicht die unmittelbare Führung der Linien, so wie von Licht und Schatten ist, welche die Form vollendet, sondern daß hier die Zeichnung und ihre Schattirung als das Vermittelnde eintritt, wodurch die Gestalt zur Anschauung gebracht wird, indem es nur der Abdruck derselben ist, in welchem dieselbe, und somit auch zugleich ihre Totalität in ein und demselben Momente zur Erscheinung gelangt. Gerade in diesem letztern, als dem Zweck der Künste, die sich darauf beziehen, liegt aber auch das Abweichende ihres Ausdrucks von dem der Malerei; denn da der Druck der Schwere überall einen scharfen Gegensatz, oder auch eine Verwischung der Individualität mit sich bringt, so hat auch das Schöne der Darstellung hierin noch die besondere Eigenthümlichkeit des Ideals zu bewahren, daß es in der Gegenbewegung die Unfreiheit der Schwere aufzuheben bemüht ist. Deshalb wird, abgesehen von dem was die Formzeichnung der Malerei überhaupt bedingt, bei dem Kupferstich, welcher namentlich in seiner Behandlung der Schattirung, sey es in schraffirter oder punktirter Manier, einen sehr scharfen Gegensatz zwischen Licht und Schatten in die Form bringt, eine gewisse Weichheit und Milderung dieses Contrastes nothwendig, wenn der Ausdruck der Schönheit allseitig darin aufgehen soll; dagegen der Steindruck fordert eine starke und kräftige Haltung dieser Gegensätze, weil er seiner Eigenthümlichkeit nach die Erscheinung der Umrisse und ihre Beschattung bedeutend dämpft, und in ihrer Selbstständigkeit herabstimmt; endlich der Holzstich fordert ein feines aber scharfes Contour, und sehr gedämpfte Beschattung; jenes, weil seine Zeichnung sonst leicht durch die größere aber ungleichmäßigere Elasticität des Holzes, dessen Abdruck er ist, in eine breite Manier, oder in ungleichmäßige Charakterisirung der Gestalt ausartet, statt die ideelle Bestimmtheit derselben, auf deren Hervorhebung er besonders gestellt ist, eben weil es ihm wegen der Beschaffenheit der Holzfläche an einer allseitig gleichmäßigen Vermittelung der Darstellung fehlt, frei und selbstständig hervorzubilden; dieses, weil durch das zu Scharfe seiner Beschattung,

die aus der technischen Manier seiner Schattirung sonst nothwendig hervorgeht, übertrieben das Begriffsmäßige der Formen herausgearbeitet erscheint. Wegen jenes bald sehr scharfen, bald zu sehr verwischten Gegensatzes, den der Druck der Schwere mit sich führt, eignen sich alle diese Künste keineswegs zu einer buntfarbigen Behandlung der Darstellung, wenn sie nicht augenblicklich mit dem Ausdruck der Schönheit in Widerspruch gerathen sollen, und es ist nur der Gegensatz zwischen dem Schwarz und Weiß, welcher eben so wohl als der schärfste Contrast der körperlichen Färbung, wie als der der größten Dämpfung derselben in der Führung des Helldunkels der technischen Behandlung dieser Künste genügt, und zugleich die Gestalt selbst am meisten wieder dem Eindruck der Wirklichkeit entreißt, und wie die glyphischen Gestaltungen zu der Freiheit und Innerlichkeit der Idee noch mehr emporträgt. Doch diese bedürfen selbst erst, als das Gebiet der Bildnerei einer nähern Entwickelung, um sich in ihrer Eigenthümlichkeit zu erweisen.

Die Bildnerei ist von der Malerei wesentlich dadurch verschieden, daß sie die Gestalt in dem Umfange ihrer Körperlichkeit zur Erscheinung bringt. Daher ist es die körperliche Masse selbst, die sie zur freien Gestalt herausbildet, und in ihr die Macht der Schwere überwindet durch die Vergeistigung ihrer Formen, die sie in dem Spiele des Lichtes der Massenerscheinung der äußern Nothwendigkeit überall entreißt, und zu dem Ausdruck der Idee wie des Ideals in dem innigsten Zusammengehen derselben emporhebt. Drei Arten der räumlichen Beziehungen sind es hier zunächst, in denen sich die Körperlichkeit der Formen gestaltet, *einmal* die allseitige Hervorbildung der Gestalten, *sodann* die einseitige Erhebung derselben aus der Körperlichkeit in dem Relief, *und umgekehrt* die Vertiefung in dieselbe, wie in dem Intagli. — In jener erstern Richtung beruht die Gestalt ganz auf sich selbst, und bedarf in ihrer Selbstständigkeit keines anderen Grundes als der gewöhnlichen Basis der Aeußerlichkeit des Daseyns; dagegen in den beiden andern Fällen ist es noch die unbestimmte Körperlichkeit, an der sie haftet, und wenngleich die-

selbe in der Kunst mit ihr selbst in Einklang gebracht, und besonders zugerichtet wird, so läßt sie sich demungeachtet nie ganz von derselben trennen, und zur Grundlage erheben, sondern die Gestalt ist in und mit dieser Massenerscheinung der Körperlichkeit zugleich; weshalb sie auch zur Ausschmückung und Verschönerung der Massenhaftigkeit der Erscheinungen vorherrschend gebraucht wird, wie bei der Console des Standbildes, oder dem Socle der Architektur. Dabei findet auch eine zwiefache Bearbeitung des Stoffes statt, welcher zum Bilde gestaltet werden soll, denn theils ist es die stetige Behandlung des Stoffes allein durch besondere Werkzeuge, als Meißel und Messer u. s. w., durch welche die Gestalt unmittelbar selbst hervortritt, wie in der Bildhauerei im engeren Sinne des Wortes, der Bildschnitzerei und der Steinschneidekunst, theils ist es die momentane Behandlung desselben, vermittelst des Abdrucks oder der Füllung des Modells, durch welche sich die Gestalt vollendet, und zugleich eine abgeänderte Wahl des Stoffes bedingt; denn wenn es im ersten Fall der harte und spröde, körnige oder elastisch zähe Stoff ist, welchen die Darstellung fordert, weil nur er einer solchen Behandlung genügt, so ist es im zweiten Falle der weiche oder, wie auch noch in der getriebenen Arbeit, nachgiebige, oder auch einer größern Verdichtung und Gedrungenheit fähige Stoff, welcher der technischen Handhabung dient, und in seinem Erhärten den bleibenden Eindruck der Gestalt bewahrt; und so ist es besonders, in der Behandlung der auf nassem Wege erweichten Massen die Bildformerei oder Plastik im engeren Sinne des Worts, (da es auch sonst für die Bildnerei überhaupt gebraucht zu werden pflegt), dagegen in den Gestaltungen durch Flüssigmachen des Stoffes mit Feuer die Bildgießerei (oder Toreutik), welche auf solche Weise den Stoff künstlerisch ergreift und hindurchbildet.

Die höchste künstlerische Geltung auf dem gesammten Gebiet der Bildnerei trägt aber die Bildhauerkunst in sich, da sie theils ihre Gestaltungen selbst am freiesten vermittelt, theils auch den andern Künsten auf diesem Gebiet, und namentlich auch in der höhern künstlerischen Gestaltung des Modells zur Grundlage und Voraussetzung dient; und ganz besonders ist

es wieder die allseitig in ihren Formen herausgearbeitete Gestalt, welche das Ideal selbst in höchster Freiheit entfaltet. Da sie in dieser Hinsicht keinen allgemeinen Grund, sondern nur eine Grundlage (Basis) als nothwendigen Stützpunkt ihrer Haltung hat, so tritt in diesem Verhältniß zur natürlichen Schwere auch die nächste Beziehung zum Ideal ein, indem dasselbe überall hier die Schwere zu ihrem eigenen Gegenspiel umwandelt; ist es Kraft und Nachdruck, welchen die Haltung der ganzen Darstellung bezeichnet, so ist es das Stützen der Schwere auf den eigenen Gehalt und die eigene Selbstständigkeit, also Gedrungenheit und das Zurücknehmen der Schwere in sich, worin sich gerade durch die innere Fassung dieses Nachdrucks und die Selbstständigkeit der eigenen Stützung und Beharrung die eigene Herrschaft über die allgemeine Schwere der Natur ausprägt; ist es dagegen Leichtigkeit und Beweglichkeit, welche die Haltung bezeichnet, so ist es auch bald das Schlanke und Nette, bald das Kecke und Zarte in dem Aufstreben, ja selbst Aufschweben über die Macht der Schwere, welche das Moment derselben aufhebt und vergeistigt. In den Formen selbst ist es zunächst, wie es gerade der Eigenthümlichkeit der Darstellung entspricht, bald die Kühnheit, bald die Zartheit in der Charakterisirung der Züge und Umrisse, welche das ideell allzubestimmt Hervortretende, und umgekehrt sich zu sehr in sich selbst Zurückziehende der Formen freier und sinniger bezeichnet. So dann ist es die vielseitig in sich vermittelte und in dieser Vermittelung und ihrer Durchdringung frei gewordene plastische Fülle und Ründung der Gestalt, worin sich das Ideal in seiner Schönheit entfaltet; so ist es in der Gestaltung des menschlichen Körpers, welcher bei der reichen Durchbildung der Idee in dem Organismus seiner Leiblichkeit auch der reichsten Mannigfaltigkeit der innern Vermittelung der Formen fähig ist, insbesondere die kühn anschwellende, und zugleich wieder vielfach in sich gehaltene Kraft der Muskeln, und ihre vielfach in sich vermittelte Abründung, welche die freie Durchbildung der Momente des Willens, wie er dem männlichen Geiste zusteht, in schöner Ründung und reicher Lebendigkeit darzustellen vermag;

und umgekehrt ist es in der weiblichen Natur das weiche und sanfte Ineinanderschmelzen von Muskel- und Fleischton zu einer mehr nach Innen sich wendenden, zarten Gegenspannung der Umrisse, welche das reiche und bedeutungsvolle Spiel von Wollen und Nichtwollen, Sehnen und Abwenden der Neigung in lieblichem Einklange vermittelt, und zur Schönheit entfaltet. Ist gleich die Beleuchtung in den Gestaltungen der Bildnerei eine allseitig gegebene; so giebt es doch auch Verhältnisse, in welchen dieselbe künstlerisch noch näher bestimmt wird; so bei Statuen, die ihre Aufstellung in abgeschlossenen architektonischen Räumen, oder in besondern Höhen und Fernen der Ansicht erhalten; daher treten hier im Verhältniß zum Lichte und zu seinem abgeänderten Reflexe eigenthümliche Beziehungen der Ansicht ein, welche die Wirkung der Beleuchtung näher bestimmen. So war das Minervenbild des Phidias, bei welchem er den Alcamenes zum Mitbewerber hatte, in der Nähe gesehen so rauh und widrig, daß es bei seinem Anblick unbedingt verworfen ward, während das des letzteren voll milden Ernstes und weiblicher Anmuth erschien, und allgemein ansprach; aber von seinem erhöhten Standpunkt gesehen, verschwand mit dieser Abänderung des Lichtreflexes bei letzterem alle Schönheit, während die Minerva des Phidias in jungfräulicher Würde und göttlicher Hoheit aufleuchtete, und zur Bewunderung hinriß; eben so finden sich Statuen der Alten mit wunderlichen Vertiefungen oder Abschleifungen der Stirnfläche, aber in der Ferne gesehen, tritt bei jenen der Ernst des Gedanken, bei diesen verklärte Geistigkeit auf die Stirn, und bezeichnet die tiefere Einsicht des Künstlers in die Gesetze des Lichtes. Außerdem würde eine Bearbeitung der Formen, durch welche die Brechung des Lichtes auf der Oberfläche der Gestalt in allgemeiner Spiegelung und Blendung zurückgeworfen würde, für vergeistigte Formen durchaus den Charakter der Darstellung selbst zerstören, weil sie dieselbe, wie in dem Schmuck und Geräthe, für die es der entsprechende Ausdruck der Schönheit ist, zu einer bloßen Aeußerlichkeit machte. Daher ist es überall die den Formen selbst sich innig anschmiegende, und

in die Körperlichkeit frei und sinnvoll herübergebildete Umwendung des Lichtes in seinem Aufleuchten und seiner Beschattung und Berührung mit dem Dunkel, welche hier das Ideal in seiner Vergeistigung zur Anschauung bringt; dies aber wird erreicht durch die Wahl und Behandlung des Stoffes selbst. Vor allem ist es hier der weiße Marmor in seiner feinen geistigen Hebung und Dämpfung des Lichtes, welcher den Ausdruck idealer Durchbildung des Lichtes so sehr in sich aufnimmt, daß es wie die Innerlichkeit des Daseyns aus ihm selbst aufzugehen scheint; und wenngleich die Hellenen zu ihren Götterbildern altem Herkommen gemäß das Elfenbein vorzogen, Phidias hätte den Athenern den Marmor im Vergleich zum Elfenbein nicht als das minder Kostspielige zu seinem Meisterbild der Athene im Parthenon vorgeschlagen, wenn er vorausgesehen hätte, daß das Volk gerade darum sich für das Elfenbein entscheiden würde, denn er wußte nur zu wohl die künstlerische Bedeutung des Marmor zu würdigen, und — die Unsterblichkeit seines Ruhmes. Wenn die Alten in der Gestaltung ihrer Götterbilder selbst auch den Gegensatz der natürlichen Färbung der Stoffe berücksichtigten, so daß jene genannten Stoffe den Göttern des Olymp vorherrschend zukamen, dagegen der schwarze Marmor und das Ebenholz den Mächten der Unterwelt, so liegt in dieser Wahl der farbigen Stoffe keineswegs eine blos mythische Anspielung auf die Mächte des Lichtes und des Dunkels, sondern es war besonders der allgemeine Ausdruck des Heitern und Seligen, welches in jenem Spiele des Lichtes mit dem Stoffe freudiger aufstrahlt, während die Gewalt des Schrecklichen im düsteren Scheine einer colossal gehaltenen, riesenhaften Bildung desto grausiger und furchtbarer hervorzutreten vermochte. Aber freilich nur der düstere Hintergrund der Naturreligion mußte in diesem Zwiespalt der Idee des Göttlichen und seiner Erfassung im Bilde beharren, die ethisch frei gewordene Idee des Göttlichen und seiner Gegensätze in der Natur mußte auch diese Beziehung aufgeben; und so bildet besonders die moderne Kunst Heiteres und Ernstes eben so wohl in hellem wie in dunklem Stoffe, aber auch der dunkle Stoff bedarf

dann einer weicher und in sich gedämpfter gehaltenen Beziehung zum Lichte, wenn nicht die Spiegelung desselben in den Formen eine dem Ideal widerstrebende Härte und Starrheit an sich tragen soll. Und so ist auch eine höchst sorgfältig geglättete Politur der Oberfläche der Stoffe, selbst wo sie nicht zur bloßen Spiegelung und Blendung wird, doch noch keineswegs überall dem Ideal bei der Darstellung der lebendigen Gestalt genügend, indem auch hier der Reflex des Lichtes in dem Stoffe schon zum bestimmten Ausdruck wird, und eine zu große Sorgfalt der Art leicht die Erscheinung der Gestalt in das Weichliche und in ein kleinliches Spiel der Formen herabzieht, mithin mehr Zierlichkeit als tiefe Auffassung der Gestalt bezeichnet. Daher vermieden die Alten nicht selten bei ihren Standbildern im hohen Stil die letzte Ueberarbeitung des Meißels, damit sie in ihrer colossalen Gestaltung und an ihren rechten Ort gestellt, desto kühner und mächtiger aufleuchten sollten. Nur durch die Ergreifung des bestimmten Ausdrucks für die Gestalten vermag aber auch in der Bildnerei erst das Ideal die Bildung der Formen zur Schönheit zu vollenden. Auch hier ist es das innigste Zusammengehen der individuell bestimmten künstlerischen Idee, und, ihrer besondern Gegenbeziehung gemäß, des Ideals, welches der künstlerischen Gestalt erst den vollen Adel der Schönheit verleiht. Aber außer dem allgemeinen geistigen Ausdruck in Miene und Haltung, welcher vor allem der menschlichen Gestalt zusteht, und das Gepräge des Ideals in die Formen freier herüberbildet, ist es ganz besonders die gesteigerte Energie des geistigen Lebens, wie sie in ihrem höheren Gegensatze des Thuns, und Leidens, und deren allseitigen Vermittelung mächtig und bedeutungsvoll in der Leiblichkeit anspricht, welche den dem Wesen der Bildnerei selbst angemessensten Ausdruck bietet; denn da die leichteren Schattirungen und Wendungen der menschlichen Zustände in dem harten und in seiner Stärke beharrenden Stoffe und zugleich bei dem wechselvollen Contrast seiner natürlichen Beleuchtung und Beschattung wegen ihrer schwächeren Charakterisirung der Momente der Idee und ihres Daseyns von Licht und Masse erdrückt und unscheinbar gemacht werden,

weil hier das Element der Färbung wenigstens vorherrschend der Darstellung fremd bleibt, so müssen daher gerade diejenigen Zustände und Verhältnisse des Daseyns die entsprechenden seyn, welche einen gesteigerten geistigen Gegensatz gegen die indifferente Seite des Wirklichen ausmachen, und die Herrschaft des Geistes über die Körperlichkeit siegreich bezeichnen. Daher ist es vor allem die Erscheinung des Göttlichen, in seiner höchsten Glorie und Lieblichkeit erfaßt, in der das Ideal der Bildnerei am freiesten und herrlichsten aufzugehen vermag, und unter den Erscheinungen des menschlichen Lebens ganz besonders der wahrhaft königliche Fürst, der Held, Seher, Dichter und Weise, auf deren Stirn der Gedanke kühner leuchtet, und deren ganzes Wesen ein höherer Adel des Geistes durchdringt, welche der höheren Auffassung der Bildnerei genügen; eben so das liebliche Kind, dessen Leben noch wie das Erwachen des Genius in die Urtiefen des Geistes selbst hinüberspielt; und eben so sind es ferner die in das Ideal aufglühende Jugend, die jungfräuliche Hoheit, die zarte seelenvolle Minne des blühenden Weibes, die hehre, sich verläugnende Liebe der Mutter, die kühnen Momente des Willens, der Leidenschaft und jeder durchgreifenden Bewegung des Gemüthes in einem überraschenden Verhältniß des Lebens und in ihrer vollen Energie der Begeisterung erfaßt, die das Ideal selbst in die Gestalt herüberbilden. Aber es genügt noch keineswegs dabei, daß ein solcher Zustand tief und wahr ergriffen, und in edlen Formen der Leiblichkeit auf edle Weise ausgeprägt werde, sondern es muß Einheit und innige Harmonie das Mannifaltige der einzelnen Momente der Erscheinung sinnig und großartig zusammenfassen, damit der Geist selbst wie aus einem Gusse den Stoff durchdringe, und von einem einzigen Höhenpunkt der geistigen Mächtigkeit aus herrschend und siegreich die ganze Form beseele und an sich reiße. Wegen dieser tieferen Einheit und höheren Vergeistigung der Zustände eignet sich daher durchaus nicht das blos Scherzhafte, die Ironie und der Humor für die Darstellung dieser Kunst, die Masse, welche zur geistigen Bildung erhoben wird, ist in dem starren Gesetz ihres Wesens zu ernst und ge-

messen, als daß nicht der Eindruck solcher Darstellungen das Ideal der Kunst zu ihrer eigenen Ironie herabziehen sollte; Darstellungen der Art erscheinen so immer als ein Spielen an dem Stoffe, nicht als ein Durchdringen und Ergreifen seines Wesens zu einer höheren Weihe seines Daseyns. Eben so bedarf diese Einheit und innige Harmonie des Ganzen noch einer ganz besondern Rücksicht bei der Behandlung von einzelnen Gruppen der Darstellung; denn da es hier die Vielheit der Masse sogar ist, welche bei weniger scharf hervortretendem Ausdruck des Ganzen und seiner einzelnen Gliederung die Gestaltungen leicht entweder in eine indifferent werdende Gesammtheit oder chaotische Verwirrung der Vielheit durcheinander wirft, so ist vor allem nöthig, daß die Idee des Ganzen in scharfer Gliederung ihrer Momente und in bestimmter Sonderung und Gegeneinanderstellung der einzelnen Gestalten, die dieselbe tragen, hervorgebildet werde, und zugleich in reger Mannigfaltigkeit, und in einer kühn gefaßten Situation das innere Leben des Geistes selbst ausspreche; dann erst vermag auch das Ideal in das lebendigste Gegenspiel mit der Idee tretend jenen schroffen Gegensatz der Momente der Idee, der hierbei leicht eintritt, wieder in der ihm eigenen Milde, Hoheit und Lieblichkeit zu verklären, und so in diesem Contraste selbst reicher und lebendiger aufzugehen. Die Alten wählten vor allem dazu die tragischen Momente des Lebens, indem hier Idee und Ideal, Thun und Leiden, Wille und leidenschaftliche Bewegung des Gemüthes, in gewaltiger Brechung gegeneinander stürmend, in der hehren Nothwendigkeit des Absoluten selbst ihre ideale Einigung und Beruhigung finden; so, wenngleich nicht einmal in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung gefunden, die Gruppe der Niobe, wie die des Laokon, und es ist hier überall Sache des Künstlers, nur die höchsten tragischen Momente der Erscheinung in solchen Gestaltungen zu ergreifen, und in der vollen Macht ihres Wesens zum freien Ausdruck zu bringen. Vor allem ist es in der Darstellung der menschlichen Gestalt das Nackte, welches in dem einzelnen Standbild sowohl, wie in den Gruppirungen der Bildnerei der Dar-

stellung am meisten genügt, weil der allseitig freie Ausdruck der Gestalt nur dadurch möglich ist, da der Geist hier unmittelbar aus seinen eigenen leiblichen Formen auszustrahlen vermag; aber auch die Umhüllung ist fähig, in einzelnen Verhältnissen der Darstellung, eben durch den Contrast der Verhüllung und Lösung einen besondern Ausdruck von Schönheit zu verleihn; allein nicht dadurch wird dies schon erreicht, daß die Verhüllung nur in sich selbst das besondere Gepräge des Idealen in der Darstellung habe, wie etwa das in nachlässiger Freiheit ausgegossene oder gegürtete Gewand in der zartesten und kühnsten Abstufung und Ründung des Gefältes sich ausbreitend und dahin wallend, sondern es muß, von der Gestalt mit Freiheit getragen, die Macht der Vergeistigung auch in der bloßen Aeußerlichkeit, wo sie mit dem schon frei gewordenen Geiste sich berührt, sich kund geben, und so jenen geistigen Ausdruck fortsetzen und vollenden, der in die Leiblichkeit ausstrahlt. So vermag das kühn dahinwallende Gewand der modernen Auffassung des Heros einen hohen Ausdruck imperatorischer Kraft zu bezeichnen, eben so wohl wenn er es in stürmiger Eile, gegenüber dem harten Kampf der Natur und der menschlichen Thatkraft dahinträgt, wie in dem ruhigern Zurückfallen desselben, wo es die feste, in sich geschlossene Haltung der innern Kraft nur noch bedeutender ausprägt; eben so hat das in kühner Faltung ruhig herabwallende königliche Gewand des Fürsten, mit seiner Fügung und Hebung nur sein Gleichniß in dem wolkensammelnden Zeus des Homer, indem es den feierlichen und gebieterischen Ernst der Hoheit wie ein fügsames, dienendes Gewölk um die Majestät der fürstlichen Gestalt und des sie durchleuchtenden Geistes wahrhaft königlich zu sammeln im Stande ist; so bietet endlich das leichte, flüchtige, halbgegürtete Gewand der Nymphe und anderer fröhlich dahingaukelnden Göttinnen der Natur ein reizendes Spiel zwischen Natürlichkeit und Vergeistigung derselben durch die Vermittelung der äußern Form, während das lang hinwallende Gewand des Weibes in seiner Umhüllung der Formen die tiefe in sich Gekehrtheit eines großen geistigen Schmerzes mit besonderer Gewalt des Ausdrucks zu

steigern geeignet ist. Freilich jedoch muß hier überall der Gebrauch der Gewänder sich von den blos nationalen oder konventionellen Eigenthümlichkeiten derselben entfesseln, und in seiner Anwendung durchaus in der Freiheit des Ideals stehn, wofern er dem Ausdruck der Gestalt selbst freundlich begegnen soll, denn schon das bloße Erinnertwerden an eine Beengung der Formen durch Meinung und Gewohnheit menschlicher Ansichten drückt hier das Gewand zu einer Sclavenlast des äußeren Lebens herab, der sich die Kunst wie das Ideal nur unwillig fügt. Daher ändern große Künstler selbst da, wo das eigenthümliche Gewand schon in seiner Gewohnheit des Gebrauchs in das Ideal herübergebildet, und so in der That zum idealen Schmuck der Gestalt geworden ist, dennoch wieder jene Hindeutung auf das Gewohnte ab, um so in der Freiheit des Ideals, nicht in der äußeren Beziehung zu demselben, die Schönheit desselben zu entfalten. Anders verhält es sich dagegen mit der Abänderung des Gegebenen, wenn es nicht die Nebenbeziehung, sondern der eigentliche Gegenstand der Darstellung selbst ist, welcher diese Abänderung erleiden soll, wie dies namentlich so leicht statt findet, wo es darum zu thun ist, wie insbesondere bei dem Brustbild oder der Büste geschieht, eine wirklich vorhandene Person bildnerisch darzustellen. Was die Alten selbst sprüchwörtlich behaupten, daß nicht aus jedem Holz ein Mercurius werde, gilt in besonderer Beziehung bei der Nachbildung der wirklichen Person; nicht jede Persönlichkeit eignet sich zur statuarischen Darstellung von dem Standpunkt des Schönen aus, um den es sich hier allein handelt, und es ist dies noch vielmehr der Fall, als in der Malerei, weil eben so wohl das allseitige Hervorgebildetwerden der Gestalt, wie die aufgehobene Färbung, — denn was man selbst in neuester Zeit von Anwendung der Färbung bei einzelnen Statuen der Hellenen gefunden hat, bezieht sich doch immer nur auf das mythisch Hergebrachte ihres Tempeldienstes, — desto mehr ein Hervorheben der geistigen Momente der Gestalt und ihrer Charakterisirung nothwendig macht; deshalb hilft kein Umhüllen mit dem idealen Gewand, und selbst mit einzelnen Zügen und Emblemen der mythischen Götter-

bilder der Alten, um die Nichtigkeit der Gestalt zu verbergen, sie sind nur ein leerer Schmuck, oder werden selbst zur völligen Unwahrheit des Wirklichen; wo aber Geist und Muth, Kraft und Innigkeit in größerer Mächtigkeit die Leiblichkeit durchstrahlen, und den Zügen und ganzem Wesen der Gestalt eine höhere Durchbildung des menschlichen Daseyns verliehen haben, da ist der Gegenstand wahrhaft idealer Darstellung in und mit der Gestalt selbst gegeben, und er wird in seiner Auffassung noch bedeutungsvoller, wenn es zugleich großartige historische Erinnerungen sind, welche in solcher Persönlichkeit den vollen Ausdruck ihrer Wirklichkeit haben; jedoch nicht blos das in der Gestalt überhaupt ideal Hindurchgebildete allein ist es, was die Darstellung bedingt, sondern derjenige Moment des Daseyns, wo es am hellsten aufleuchtet, und mit höherer Freiheit in die Natur hervorbricht, ist es, der dem Ideal selbst genügt, weil es erst in ihm zur vollen That der Wirklichkeit wird; und auch da, wo die Natur selbst noch nicht zur vollen Freiheit hindurchgedrungen ist, wenn sie nur wie z. B. in der jugendlichen Gestalt mit lieblicher Sehnsucht aufspielt in die Bewegungen des Ideals, oder da wo sich in den Kämpfen des gereiften Lebens selbst nur in einzelnen Augenblicken der menschliche Geist über die Mühen der Aeußerlichkeit aufhebt, und sich in der innern Kraft seines Daseyns in voller Eigenthümlichkeit aufrichtet, oder auch also erliegt, sind auch Momente der Auffassung gegeben, welche selbst in den Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens und einer sonst minder beachteten Persönlichkeit Lichtblicke des Ideals bezeichnen, die eine echt künstlerische Darstellung bedingen. Wo demnach die wirkliche Persönlichkeit bildnerisch darzustellen ist, gilt es überall auch das immanente Seyn des Ideals in der Persönlichkeit zu ergreifen, damit die Darstellung auch in der That treu und in ihrer Treue zur Schönheit werde; nicht ein Hineintragen willkührlich erdichteter oder blos von Außen her entlehnter Züge und Formen der Schönheit, denn in ihnen giebt die Kunst nur ihr eigenes Ideal auf; und gerade die Büste bedarf hier noch einer ganz eigenthümlichen Sorgfalt und Mächtigkeit des Künstlers, weil es

vor allem der Ausdruck des Gesichts ist, welcher in reicher Fülle und sinniger Feinheit, und dabei in kühner Freiheit des Gedanken selbst in den einfachsten und zartesten Formen unerläßlich ist, wenn nicht eine gewisse abstracte Leere und kleinliche Berechnung des alltäglichen Bestandes, des Wirklichen, oder auch ein bloßes Haschen nach naiver Natürlichkeit aus den Formen hervorscheinen, und so mehr den Künstler als das Werk seiner Kunst offenbar machen soll, und somit nur die Unfreiheit der Kunst, nicht den Sieg und die Herrschaft derselben über den Stoff bezeichnen würde. Da es nur die concrete Durchbildung des Stoffes ist, an der die Kunst ihre volle Mächtigkeit kund giebt, so ist auch eine rein allegorische Behandlung des Stoffes der Wirklichkeit gegenüber durchaus ungenügend, deswegen weil sie die Idee noch der Wirklichkeit fern hält, und somit auch den körperlichen Stoff immer wieder vergessen heißt; daher ist es nur das Symbol und Emblem, welches sich hier der Idee des Ganzen anschließt und auf dasselbe hinweist, worin das Sinnbildliche und Sinnbedeutende sich geltend zu machen vermag, die Idee selbst aber bedarf von dem allegorischen Standpunkt der Darstellung aus einer vollen Incarnation in die Wirklichkeit, wenn sie der Kunst genügen soll; deshalb wird hier das Allegorische zur Metonymie; und es ist insbesondere die metonymische Personification, jener antiken Auffassung des Mythischen gemäß, welche dem Wesen der bildnerischen Darstellung vollkommen entspricht, weil erst in der Persönlichkeit die Idee zur völligen Vergeistigung der Leiblichkeit zu werden vermag, in die dann das Ideal innig und ganz hinüberspielt; und das Attribut in seinen Hindeutungen ergänzt noch die Seite des Allegorischen in der Darstellung, und entzieht es wieder dem zu starken Herübertreten und völligen Einswerden mit der Wirklichkeit selbst, was zugleich durch das höhere Freiwerden des Ideals in den Gestaltungen noch mehr gesteigert wird, indem es dadurch selbst zu der Idee nur noch mehr hinüberweist. So ist der Genius mit der gehobenen oder gesenkten Fackel das Bild des Lebens und des Todes in diesem abgeänderten Symbol der Flamme des individuellen Le-

bens, in sich selbst aber bleibt er die dem Leben immanente Idee seines absoluten Seyns, wie es in ewiger Jugend und seeliger Unsterblichkeit dahin wallt, so daß es erst in diesem abgeänderten Symbol, welches dem Genius beigegeben ist, eben so wohl seine bestimmte ergänzende Bedeutung findet, und zugleich wieder die Erscheinung des Genius selbst nicht als das Vorhandenseyn eines holden sinnigen Kindes verwirklicht, sondern wieder auf die tiefere Bedeutung seines Daseyns hinweist. Indem aber Genius und Symbol gemeinsam in höher vergeistigter Auffassung des Ideals dargestellt werden, wird dadurch mitten in dem Leben die Idee nur noch mehr in ihrer Tiefe berührt, und die allegorische Geltung der Darstellung erst vollendet. Eben so ist die weibliche sich ernster verhüllende Gestalt, hingelehnt an die Urne des Todes der Schmerz selbst, wie er leibt und lebt, die Hinneigung jedoch auf die Urne würde ihn leicht nur noch mehr der individuellen Wirklichkeit des Daseyns nähern, wo diese als ein sonst gewohntes Mal des Todes zugleich geläufig wäre; aber das Ideale der geistigen Fassung und Lösung der Gestalt wie der Gehobenheit ihres schmerzlichen Hinsinkens an die Urne des Todes, und das Ernste und Würdige dieser selbst, hebt die Erscheinung unmittelbar wieder aus dem Gebiet der äußeren Wirklichkeit empor, und deutet auf die Idee, welche großartig in dieser Gestalt des Schmerzes aufwallt. Soll dagegen die allegorische Verwirklichung einer Idee ohne jenes metonymische Verhältniß der Gestaltung nach ihren dialektischen Momenten weiter auseinander gelegt werden, und so eine ausführliche sinnvolle Schilderung der Momente des Begriffs werden, so muß sie entweder übergehen in das Relief, oder sie vermag dies nur andeutungsweise durch eine Vereinigung von einzelnen Symbolen und Emblemen zu einer Mannigfaltigkeit der Erscheinung, nicht aber durch die Einheit der Idee und ihrer immanenten Fortentwickelung in das Bild zu erreichen, deswegen weil bei der rein symbolischen Verknüpfung des Mannigfaltigen die Idee weder der Wirklichkeit erliegt, noch auch den Andeutungen des Stoffes zu fern tritt, daß dieser dadurch seinem Wesen und seiner Form nach völ-

lig ignorirt würde; denn da die Verknüpfung des Mannigfaltigen als solchen immer noch den Widerspruch in sich hat, so dient ein solches nothwendiges Hinblicken auf die Idee, um die Erscheinung zu begreifen, nur dazu, über den harten Widerspruch ihrer Aeußerlichkeit leichter hinwegzukommen, und so die Erscheinung in größerer Einheit zu fassen, während im Gegentheil die rein allegorische Behandlung, wie schon gezeigt, nur zum Nachtheil der Bildlichkeit die Anschauung entrückt, und in ihrer Darstellung des Ideals dieses selbst nur zu einer abstracten Erscheinung des Daseyns hinstellt. Zu jener rein symbolischen Behandlung der Bildnerei gehört die Säule des Ruhmes mit ihren Trophäen und Emblemen des Sieges; alles ist hier hinzeigend, anspielend und sinnbedeutend zusammengeordnet, und zugleich in reicher Mannigfaltigkeit auseinander gelegt, und sogar die Säule, welche die Einheit des Ganzen vermittelt, ist nur Anspielung auf die Idee selbst, nicht einmal diese durchaus und wesentlich vorbedeutend; eben so gehören dazu jene Sphinxe der alten ägyptischen Mythe, in ihrer widersprechenden Verknüpfung der Formen der leiblichen Organisation, aber gerade sie finden noch eine besondere Einheit der Idee dadurch, daß sie sich jenen Riesenwerken heiliger Baukunst der Aegypter anschließen; und gerade in dieser Verbindung treten sie nicht blos als Löwe und Jungfrau hervor, sondern zeigen in ihrer Anspielung auf die Anschauungen eines alten Naturdienstes nur eine größere Mannigfaltigkeit des Widersprechenden der Gestalten; so ist es nach Denon abwechselnd das Haupt des Löwen, der Jungfrau, des Widders und Stieres, welches diese symbolischen Gestaltungen vor den Tempelruinen von Karnack bezeichnet. In allen diesen Gestaltungen hat aber auch das Ideal eine andere Geltung, wenn es sich in der entsprechenden Schöne entfalten soll; denn hier ist es die Idee des Ganzen, welche den überwiegenden Ausdruck des Ideals in sich aufnehmen, und durch die Mannigfaltigkeit frei erhalten muß; denn zu viel Wohlgeglättetes und Abgerundetes, so wie individuell hindurchgebildeter Ausdruck des Ideals in den einzelnen Symbolen würde nur der Deutung der Idee entreißen;

daher bedarf es in der ganzen künstlerischen Ausführung vielmehr einer kühnen Freiheit des Mannigfaltigen eben so wohl in seiner Beziehung zu dem Ganzen, wie zu dem Einzelnen; und in der Symmetrie der Verhältnisse, welche hier den Widerspruch des Mannigfaltigen auch in sich selbst bindet, immer wieder eines desto kühnern Aufstrebens in die Idee, um auch hier nicht der eigenen Beruhigung und Ausgleichung des Mannigfaltigen zu erliegen, und so doch nur diesem allein anheimzufallen. Daß aber das Relief in der Anwendung des Sinnbildlichen auf die Darstellung nicht blos das rein Allegorische vertrage, sondern sogar fordere, folgt aus dem Wesen seiner Darstellung. Das Relief bedarf einer Fläche, aus der es sich erhebe, daher dient es vor allem der Ausschmükkung und weiteren Verständigung architektonischer und statuarischer Werke der Kunst; in diesem Falle ist es ganz besonders die Anspielung auf den Hauptgegenstand und die Grund-Idee desselben, welche darin hervortritt, jemehr aber die Anspielung sich vergeistigt, desto inniger berührt sie sich mit der Grundidee des Ganzen; so wird sie ganz natürlich zum Symbol und zur Allegorie; in letzterer vermag sie sich aber deswegen zu entfalten, weil sie in ihren Gruppirungen, wie die Malerei, durch die Grundfläche, auf der sie sich erhebt, und durch die Unmöglichkeit der Allsicht der Formen größere Ruhe in die Gestaltungen bringt, weshalb sie selbst eine bestimmte Anordnung der Perspective gestattet, und so eine noch größere Mannigfaltigkeit der Formen und Gestalten auseinander legen kann, während die Bildnerei der allseitigen freien Ansicht der Gestalt durch größere Mannigfaltigkeit der Gruppirung nur störend einwirkt, und die Anschauung verwirrt. Die moderne Kunst hat das Relief der Malerkunst noch mehr genähert, indem es auch selbstständige Gegenstände in demselben darstellt, ja sogar eigentliche Gemälde in ihm nachbildet, indeß bleibt eine solche Ausführung immer noch kleinlich und mühselig, wofern es nicht durch Modellirung eines weichen und somit bildsamen Stoffes geschieht, oder durch Abguß des Intagli; indem das bildnerische Eingraben größere Freiheit der Bewegung zuläßt wie das Ausgraben, da jenes vorherr-

schend in dieser Bewegung den Schwerpunkt in den zu bearbeitenden Stoff legt, dagegen das letztere denselben immerwährend aufhebt, und in sich selbst und seine Vermittelung zurücknimmt; so ist daher in der Behandlung des Stoffes auch für das Relief seine natürliche Abgränzung bestimmt mehr andeutend als vielseitig in der Wirklichkeit vermittelnd darzustellen; und so ist daher auch der ideale Ausdruck der Formen mehr in dem Reichthum und der Klarheit der einzelnen Situationen der Gruppirung zu suchen, als in der allseitigen individuellen Durchbildung der Momente des Schönen; nur freilich das Unedle und Verzerrte der Gestalten würde um so verletzender seyn, da hier die Anschauung nicht blos in der gemeinen, sondern recht eigentlich in der schlechten Wirklichkeit des Daseyns festgehalten würde. Da der eigentliche Zweck des Intagli der Abdruck zum Relief ist, wie dies z. B. die Alten mit ihren Cameen bezweckten, so bedarf es auch ganz besonders nur mit dieser Rückwendung erfaßt zu werden, allein durch die Möglichkeit einer in sich mehr vermittelten Behandlung des Intagli gewinnt auch das Relief noch einen neuen Reiz, indem es nicht blos das Hindeutende ist, und die Anspielung, welche es bindet, sondern auch eine freie plastische Hervorbildung der einzelnen Nüancen der Gestaltung, die es wie z. B. in den einzelnen Köpfen oder auch selbst ganzen Gestalten der freien Bildnerei wieder näher führen; nur daß immer eine Glätte und Nettigkeit des Ausdrucks den tiefern Gehalt des geistigen Ausdrucks bedeutend mildert und auch leicht ganz hinwegnimmt; überhaupt müssen alle diejenigen bildnerischen Gestaltungen, in welchen durch Abdruck, Guß und Modell die Gestalt hervorgebildet wird, immer wieder zurückgeführt werden auf das Princip der eigentlichen Bildhauerei, die selbst noch bei größeren Werken der Art auch durch ihr äußeres Mittel, wie in der Ciselirung der Metalle die letzte Abründung aufdrücken läßt, um die Gestaltung ihr selbst noch näher zu führen, wie sie ursprünglich aus ihr hervorging. Unter den Metallgüssen, wo es gilt, nicht im Relief und seinem Sinne, sondern in allseitiger Freiheit die Gestalten zu bilden, ist übrigens das Erz in sei-

ner Mischung derjenige Stoff, welcher den großartigsten Ausdruck darbietet; denn da es hier nicht das Köstliche ist, wie in Gold und Silber geschieht, welches so den Ausdruck schon äußerlich macht; noch auch der spiegelnde, blendende Glanz, welcher den tiefereren Ausdruck überblitzt, noch auch das völlig Finstere, wie es z. B. in dem Eisenguß die Gestalt immer noch unter dem Druck des Ernstes hinstellt, und erst ein Hinwegsehen davon erfordert, ehe die eigentliche Kunstanschauung beginnt, sondern vielmehr ein innigeres Zusammengehen von Licht und Dunkel der Beleuchtung, indem auch der frische Schein der Neuheit des Gusses sich hier leicht dämpft und mildert, und ein Herübergehen desselben in die Gestalt sich freier vermittelt, so wie umgekehrt es die harte feste Wirklichkeit in ihrer Zähigkeit und Starrheit zugleich ist, welche sich darin ausprägt, so sind darin mehrfache Momente einer gedrungenen und durchaus concreten Durchbildung des Stoffes zur künstlerischen Freiheit der Gestalt gegeben; und so sind es vor allem die großartigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Menschheit, in denen sich ganz besonders die Momente des Willens und der äußern Thatkraft mit dem höhern Aufleuchten der Idee einigen, welche dieser Seite der Bildnerei gemäß sind; die ehernen Loose des Todes brechen sich an der Kühnheit dieser Gestalten, und gewinnen aufgehoben in ihre Formen den Ausdruck des Ideals, es ist der Mann vom Haupt bis zu Füßen aus einem einzigen Guß, und in der ganzen fürstlichen Herrlichkeit seines Geistes, welchen das Erz zu tragen vermag.

Indem so das Ideal in der Bildnerei, auf der Oberfläche der körperlichen Gestaltungen allseitig auf und niederspielend, sich derselben inniger verbindet und zugleich den tieferen Ausdruck des Geistes ausstrahlt in das helle Licht der Erscheinung, bildet es hierin den Gegensatz zu der Architektur, welche umgekehrt das Ideal in der innern Räumlichkeit des Körperlichen zur Anschauung bringt, und selbst die Außenfläche des Körperlichen nur auf jene Innerlichkeit zurückbeziehend, überall den Geist in seiner Rückkehr zu sich selbst innerhalb der Massen ergreift, ohne doch die Aeußerlichkeit

des Stoffes dabei aufzugeben, und so die in sich gekehrte Aeußerlichkeit des Körperlichen zur freien Gestalt im Lichte aufrichtet, und die innere Erscheinung des Stoffes hervorruft. Es vermag aber eine solche nach Innen gewandte Durchbildung der Aeußerlichkeit, in so fern sie darauf gerichtet ist, das Ideal darin zur vollen Schönheit zu entfalten, in einer zwiefachen Durchgestaltung der Körperlichkeit hervorzutreten, einmal als die künstlerische Behandlung der Massen als solcher, in der Architektur, so dann als Gestaltung der äußeren Natur als solcher, durch die freie Zusammenstellung ihrer äußerlichen Organisation, in der schönen Gartenkunst, denn eine die innere Bildung der Organisation in sich fassende Umwendung des Aeußeren zur künstlerischen Gestalt würde nur den Uebergang zwischen dem Innen und Außen im scharfen Durchschnitt der Verhältnisse darlegen, mithin das Princip der lebendigen Bildung ganz vernichten; indem nur in den innersten Tiefen des Geistes, wie in der Poesie, oder an den äußersten Grenzen der Aeußerlichkeit die durch und durch freie und allseitige Bewegung der Idee durch das Leben hindurch ihre in sich vollendete concrete Gestalt gewinnt. Aber da eine künstlerische Durchbildung der äußern Organisation der Natur, wenn sie wahrhaft die Schönheit derselben darstellen soll, sich der Natur selbst und ihrer gegebenen Mannigfaltigkeit inniger anschmiegen muß, so ist ihr Standpunkt mehr nachahmend als freischaffend, und sie bedarf vor allem das immanente Ideal wie die inwohnende Idee der Natur in ihrer innigern Berührung und Durchdringung zu erfassen, und ihr gemäß zu gestalten, statt eine dem Stoffe neue Idee in diesem durchzusetzen, und in ihrer Durchbildung zu der Freiheit ihres Ideals zu erheben, und ihm feste Gestalt zu geben; und so ist die Architektur als solche in ihrer Festhaltung und Vergeistigung der Massenerscheinung des Körperlichen die einzige Kunst der Art, welche dieses Gebiet des Schönen völlig schöpferisch frei erfüllt und abschließt. Es tritt aber dieses nach Innenwenden des Geistes in der Räumlichkeit hier in zwiefacher Beziehung hervor, denn einmal ist es die Bestimmung des Bauwerkes, dem zu Folge es zu einer Behausung

des Geistes selbst wird, welche aus der Aeußerlichkeit des Daseyns in die Innerlichkeit desselben zurückführt; sodann ist es die Behandlung der Massen, welche die individuelle Idee der Rückwendung der Masse zu einer in sich selbst aufstrebenden Gestaltung ausspricht und in der Construction des Stoffes verkörpert; und beide Richtungen können nur als ergänzende Seiten ein und derselben Grundidee des Bauwerks dastehen, welche sich darin offenbar macht, und der sich so erst das Ideal innig und einig verknüpft. Anlangend die erste Beziehung, so kann nur ein großartiges geistiges Daseyn, als der Räumlichkeit des Stoffes inwohnend, denjenigen Forderungen der Kunst genügen, welche das Ideal in aller seiner Herrlichkeit entfalten soll; daher ist es, wie in den Tempeln und Kirchen die Präsenz des Göttlichen selbst, welche in diesen Räumen zur Anschauung gebracht werden soll, und die sich eben so wohl in der symbolischen Vergegenwärtigung des absoluten Seyns, wie in der Möglichkeit einer größeren Versammlung von Gläubigen ausprägt, in deren Gemeinsamkeit sich so auch der menschliche Geist inniger und umfassender zu der Andacht des Göttlichen aufhebt, und sich der Nähe desselben freier in der höheren Energie der Gesammtheit bewußt wird; eben so ist es die Kraft, Weisheit und Hoheit des menschlichen Geistes, welche sowohl in ihrer vereinzelten Höhe, als in der Gemeinsamkeit ihrer Anerkennung in der Halle des Fürsten besonders, so wie in den Wohnungen, welche zum öffentlichen Sitz weiser Berathung oder großartiger Einsicht bestimmt sind, zur vollen Präsenz des Daseyns zu gelangen vermag; eben so sind es die Räume der Kunst in ihrer idealen Geltung, in welchen die schöpferische Gewalt des menschlichen Genius eine heitere und herrliche Stätte der Gegenwart geistig gehobenen Wirkens und einer allseitigen Berührung und Anerkennung einer größeren Gesammtheit der Menschen zu erreichen im Stande ist. Daher bedarf die das Bauwerk selbst beherrschende und dasselbe durchdringende Idee einer solchen Ausführung, welche eben so wohl in den großartigen Dimensionen der Raumbegränzung und Raumerfüllung, als in der Anordnung der Massen, und in der bestimmten Bedeutung,

die ihnen gegeben wird, in gleicher Weise auf die individuelle Präsenz des Geistigen innerhalb der räumlichen Formen gerichtet ist, wie auf die Gesammtheit des leiblichen Daseyns, in dem es sich zum freien Bewußtseyn erheben soll. Was aber sodann die Behandlung der Massen selbst betrifft, so kann nur Würde und Einfachheit der Formen, selbst da, wo es gilt, den Geist der Milde und Heiterkeit in die Gestaltung einzuführen, und nicht eine Ueberladung von Prunk und leerem Schaugepränge, das tiefere Wesen des Geistes in ihnen ergreifen, weil nur so erst die hehre Gewalt der Massen zur vollen Anschauung gelangt; und so ist es deshalb auch recht eigentlich der sogenannte edle Stil, welcher hier die würdige Führung des Stoffes bezeichnet. Denn wie in den Kreisen des ethischen Lebens das Edle nicht in einer geistigen Erhebung allein sich kund giebt, sondern zugleich auf die volle Ueberwindung und Aufopferung aller selbstgerechten und selbstgefälligen Motive des sittlichen Lebens hinweist, so trägt auch der edle Stil der Architektur nicht blos die ideale Aufgehobenheit der Massenbildung in das Princip der Idee an sich, sondern streift auch zugleich die ganze Kunstgerechtigkeit wohlgefälliger Ostentation von sich ab; und sogar da, wo, wie in der Halle des Fürsten, Prunk und Fülle des Glanzes zur Vergegenwärtigung der Herrschermacht nothwendig in die Architektur eingreift, muß er sich durch das tiefere Eingehen in die Grundidee des Ganzen, so wie durch die Hervorhebung dieser selbst aufzeigen, nicht sich durch die eigene Geltendmachung seines Werthes zur Schau tragen, um nicht mit der Verhüllung der Grundidee die Mächtigkeit der Massen gleichfalls herabzudrücken, und die Gewalt ihres Eindrucks zu mindern. Folgende Momente sind es, welche den allgemeinen Charakter der Massenführung genauer bezeichnen, und in ihrem Verhältzu der Idee zugleich die Vermittelung des Ideals noch näher bestimmen. Zunächst ist es der Charakter der Schwere, welcher als der Masse immanent hier seine nothwendige Geltung findet, indem sie dadurch in dem Gleichgewicht mit sich selbst beharrt; daß sie dies auch in der Aufrichtung der architektonischen Gestaltungen vermöge, bedarf es deshalb der Gleich-

mäßigkeit in der gegenseitigen Stützung der Massen, wie schon in ihrer Erhebung über den Grundbau, wenn nicht der drohende Anschein eines möglichen plötzlichen Aufhebens alles Gleichgewichts den wesentlichen Eindruck des Ganzen durchaus vernichten soll; sodann ist es die Geräumigkeit des Innern, welche nicht blos den in den Räumen des Gebäudes sich Sammelnden hinreichend seyn, sondern auch eben so wohl in den Dimensionen der Länge und Breite, wie in dem Aufschwung der Höhe und ihres Ueberbaues so weit umfassend und ausgreifend seyn muß, daß der Raum sogar als eine Macht erscheine, welche die Massen im Gleichgewicht spanne, indem er ihnen die Möglichkeit giebt, in umfassenderen Beziehungen der Spannung gegeneinander zuspielen, und so den erdrückenden Anschein der Belastung zu vernichten; ferner ist es die Dichtigkeit der Massen, welche in ihrer größeren Häufung des Stoffes als die Massenhaftigkeit und Festigkeit des Gebäudes dem Ungestüm des äußeren Lebens widerstrebt, und das Gepräge ihrer Kraft zur andauernden Stärke erhebt. Zum Ausdruck der Schönheit aber werden alle diese Beziehungen erst, indem das Ideal dieselben läutert und verklärt; die Massenhaftigkeit des Stoffes muß hier zur kühnen Abgeschlossenheit der Kraft selbst, das Gleichgewicht der Schwere zum Rhythmus der ruhigen Gestalt werden, und es ist dies nur dadurch möglich, daß die Führung der Massen und ihr Aufschwung die Schwere selbst in freier, kühner Bewegung emporzutragen und gegen einander zu spielen scheine; vor allem stellt diesen Rhythmus die Säulenordnung dar, in der Doppelbeziehung ihrer Paare und Reihen; daher vergleichen schon die Alten ihre Zusammenstimmung den harmonischen Verhältnissen der Musik, als in welchen sich die Extension und Intension der Rhythmen in der reichsten Mannigfaltigkeit abspiegelt; und wenngleich sie zunächst nur den hellenischen Säulenbau als die ideale Grundform dieser Beziehungen im Auge hatten, so ist dies doch nicht die einzige Gestaltung der Art, welche in dem Wohlgefügten ihrer Verhältnisse den rhythmischen Ausdruck der Schönheit darbietet; jene gigantischen, lothosartigen Säulen in den Ruinen von

Karnak und Theben, welche uns Denon schildert, so wie jene gothisch quadrirten Säulenmassen der christlichen Zeit und andere dergleichen vermögen ebenfalls das Gepräge hoher rhythmischer Schönheit an sich zu tragen, wenn gleich bei diesen noch die Unbildsamkeit der Masse, bei jenen das Princip der Organisation in zu bestimmten Formen hervortritt, und das Moment der natürlichen Schwere wieder aufzuheben scheint; das Erhabene der Auffassung, besonders in colossalen Räumen und Formen entfaltet, zieht desto gewaltiger bei der rhythmischen Ueberthürmung der Massen nach oben; so wie jene Pflanzenform in riesenhaften Umrissen ergriffen, bei der Einfachheit ihres Stils und der Symbolik der ägyptischen Mythe die kleinliche Individualität aufgebend, in ihrer mythischen Hindeutung auf den Weltbau zu einem Symbol der Schwere selbst wird, und so auch den Rhythmus der Schwere im Symbole bedeutet. Allein das völlig ideal gewordene Daseyn der rhythmischen Geltung der Schwere in und mit dem Stoff selbst bietet die Trilogie des hellenischen Säulenbaues dar, indem die einzelne Säule eben so wohl in ihrer Beziehung auf sich selbst, wie zu ihrer Beiordnung, die aus der Masse selbst hervorgebildete Harmonie des Rhythmus auf eigenthümliche Weise darstellt; denn indem in der schlanken Erhebung der jonischen Säule die Massenform in ihrer eigenen Ründung an die Jungfräulichkeit der menschlichen Organisation hinanspielt, ohne doch in dieselbe überzugehen, hebt sie sich zu der Entfesselung der Schwere in die rhythmisch lieblichste Gestalt der organischen Freiheit empor, und gewinnt so in der leichten und lichten Anmuth ihrer Gestalt den höchsten Aufschwung in das Ideal, während sich in der dichtgedrungenen Geradheit der dorischen Säule ein tiefsinniges Hinüberspielen in die gigantische Kraft des in sich selbst erstarkten männlichen Geistes durchbildet, und sich die Schwere selbst als Schwere rhythmisch trägt, und in Würde und Hoheit erhebt, — endlich die corinthische Säule spielt wie der Charakter des äolischen Stammes selbst in die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens (αἴολον) ein, ohne sich ihr hinzugeben, sondern hebt sie vielmehr in dem symbolischen Blumen-

körbchen, als die Spende einer höheren Weihe empor; und so die heitere Fülle des Lebens selbst auf den Ernst der Schwere stützend, ist es die mannigfaltige Rückwendung der Schwere in das Leben und über dieses empor, welches hier die Schwere zum rhythmischen Träger des Daseyns selbst hinstellt. Es würde aber dieser eigenthümliche Ausdruck der hellenischen Säulenordnungen noch keineswegs dem Ideal genügen, wenn nicht auch das Verhältniß der einzelnen Theile zu einander, und zu dem Ganzen den Grundcharakter desselben in voller Freiheit und Bestimmtheit hervorbildete, und so auch die Einzelheit in vollen Einklang mit der Gesammtheit emportrüge. Ueberhaupt ist das Wohlgewählte und Wohlgefügte der Verhältnisse ein wesentliches Moment in der Entfaltung der architektonischen Formen, und namentlich ist es die Proportion, als die Ebenmäßigkeit der Verhältnisse, und die Symmetrie, als die Identität ihrer Gliederung, in welchen sich die Verhältnißmäßigkeit des Ganzen bestimmt ausprägt. Diese Gleichmäßigkeit der Verhältnisse und ihrer Anordnung außer dem Evolutions-Princip der Idee, welche sich hier selbst schon als Architektonik des Geistes in der synthetischen Form eines Systems körperlich ausprägt, da die Festhaltung der Masse der concreten Organisation des Stoffes widerstrebt, und so der Geist nur in großen Ahnungen und tieferen Hindeutungen das Unendliche der Idee zu ergreifen vermag, — gründet sich ganz besonders auf das Gleichgewicht der Massenführung, welches sich hier überall entfaltet, und sich gleichfalls in der geometrischen Construction der Massen offenbar macht, wo es eben so wohl in der stereometrischen Projection und den Wellenlinien, wie in einzelnen Flächenbeziehungen und in deren Begränzung als die besondere Führung und Anordnung der architektonischen Linien sich kund giebt, und bei größerer Längen-Vertiefung des Gebäudes selbst als Linien-Perspective der Räume sich hervorhebt. Wegen jenes Gleichgewichts der Massen ist es daher auch insbesondere das Verhältniß der senkrechten zur wagerechten Linie, welches in der gradlinigen Construction die Abgränzung der Endliniien der Flächen rechtwinklig ineinander neigt, und in der geboge-

nen, vor allem wegen ihrer in sich abgeschlossenen, und sich allseitig stützenden Gleichmäßigkeit die Kreislinie, wie in der Rotonde, und nächst ihr, besonders für einzelne Zwecke der Rede, wegen des doppelten Brennpunktes der Schallstrahlen die elliptische Form, welche hier zur Anwendung kömmt; und in der Bedachung, wo sich dieselbe über sich selbst emporzuheben strebt, entweder das gleichschenkliche Dreieck oder die Kuppelwölbung, wie sie im einfachen Kreisbogen, oder seiner Verkreuzung im Spitzbogen sich emporrichtet. — Es wird aber das Verhältniß der Formen hier überall erst ein ideales, in so fern es den natürlichen Ausdruck der Idee wie der Masse in das freie Gebiet des Geistes emporträgt, und dem gemäß darstellt. So bedarf es in der Hervorhebung des geometrischen Elements der Raumbegränzung der größten Reinheit und Sicherheit, ja selbst Kühnheit in der Führung seiner Formen, damit sie in ihrer ganzen Wesentlichkeit hervortretend, die auf sich selbst ruhende Macht des Baues desto klarer und entschiedener bezeichnen; umgekehrt aber bedarf es auch in den Uebergangsverhältnissen, wie in der Führung der Gesimse, des Frieses, der Kapitäler und des Gebälkes einer in sich wohl vermittelten Abstufung der Absätze und Abschnitte, damit hier die Schwere nicht zur Last werde, oder in starren Widerstand ausarte, sondern sinnig und frei Kraft und Last als die einzelnen Momente der Schwere in einander aufhebe. Was aber die Construction der Decke betrifft, so ist unbedingt die gewölbte Form diejenige, welche in ihrem Höhen-Aufschwung die Idee des Unendlichen in sich aufnimmt, und so in Kühnheit aufgerichtet sich ganz besonders für die Hallen der Andacht eignet, während die wagerechte Deckung der endlichen Begränzung des Menschlichen mehr zusagt, und in der Vermittelung und Zusammensetzung mit der gebogenen Linie, wie mit der in sich gebrochenen Abstufung der geraden Linie jene beiden Beziehungen der Idee wieder in sich vermittelt; denn die gleichschenklige Neigung eines geradlinigen Flächenwinkels zur Decke ist durchaus unstatthaft, indem er nur in seiner Verspitzung von Innen gesehen die Unfreiheit der Verhältnisse und den einseitigen Druck der Schwere bezeichnet; dagegen als Bedachung von Außen, so wie in dem Frontispice der Gebäude

angewandt, bietet er wieder bei mäßiger Höhe seines Scheitels in seiner schildartigen Abwehr den freundlichen Eindruck des Schutzes und der Beruhigung dar. Jene flachen Decken wieder in ihrer größeren Ausbreitung von Säulen oder doch Andeutungen derselben gestützt, und in ihrer Ausdehnung durch Täfelung oder malerische Ausschmückungen erleichtert, und von dem absoluten Ausdruck der Schwere befreit, heben, indem sie ganz besonders die kunstreiche Gewalt des menschlichen Geistes über den Stoff durch die Mannigfaltigkeit ihrer Vermittelung aussprechen, zugleich eine besondere Huldigung der künstlerisch vermittelten Schönheit hervor, und vermögen so mit Freiheit und Kühnheit erfaßt, recht eigentlich die Herrlichkeit des Göttlichen und Menschlichen mit einander zu verschmelzen. Eben so trägt auch die Säulenhalle für sich am freiesten den Ausdruck des Ideals in ihrer wagerechten Ueberdeckung, weil sie hier ganz selbstständig den Rhythmus ihrer Schwere auszudrücken vermag; dagegen im einfachen Bogen überwölbt, tritt in der selbstständigen Stützung des Bogens und seines Aufschwungs ein neues Moment der Schwere ein, welches die Säule mehr zum Träger der Last macht, während der Rhythmus in den Bogen selbst aufspielt. Ein mittleres Verhältniß enthält hier der Spitzbogen; denn indem er eine allseitige Kreuzwölbung voraussetzt, hebt er wieder jenes Erstarren der Säule durch die Mannigfaltigkeit rhythmischer Beziehungen, die von ihr ausgeht, und sich in ihm selbst nur verzweigt; aber jene Brechung der Bogen giebt auch zugleich den Ausdruck des Uebereinanderthürmens der Massen und des allseitigen Strebens, sie empor zu halten, — deshalb bedarf dieser Säulenbau einer starken Aufrichtung in sich selbst und eines weiten Aufschwunges der Halle, wenn er nicht als zusammengedrückt, oder zu zersplittert in seiner Kraft erscheinen soll, und es ist überall Sache des Ideals, ihm das Gepräge eines hohen Ernstes und einer kühn sich selbst verläugnenden Kraft aufzudrücken, wenn er das Ethos seines eigenen Wesens großartig vollenden soll. Die Geräumigkeit des Gebäudes wird zur idealen Erscheinung, nicht blos, indem sie Spielraum genug gewährt, die Spannung und Gegenspannung des Gleichgewichtes selbst allseitig und mit Freiheit darzustel-

len, und daran Theil zu nehmen, so wie der daselbst inwohnenden und einkehrenden Persönlichkeit und Gesammtheit und ihrer Raumerfüllung das freie Spiel der Extension und Intension der geistigen und körperlichen Thätigkeit oder ihrer Beruhigung weniger zu geben, als selbst dazu einzuladen und zu bewegen; sondern auch durch die ahnungsreiche Beziehung der Nähe und Ferne, welche die größere Ausdehnung der Räume so wie die harmonische Berührung derselben mit den Massen und ihrer besonderen Gestaltung und mit der Grundidee des Ganzen nothwendig erregt, da hier der Raum nicht als die abstracte Leerheit, sondern als die kühne Spannung des Urseyns dem individuell gewordenen Daseyn gegenübersteht, und die Allgemeinheit und Gemeinsamkeit des Ganzen vermittelt. Dies geschieht aber ganz besonders durch die Vermittelung des Lichtes, welches die Räume durchdringt, und die Erscheinung der Massen sich selbst näher bringt, oder noch weiter von einander selbst, wie von dem Schauenden, fern hält. Schon an sich gäbe es keine Architektur, ohne die Beziehung der Massen zum Lichte, da die Massen erst eben so wohl im Lichten, als zu Tage die Individualität ihrer Formen erlangen und ausprägen können; und jenes Wohlgefügte der Proportionen und symmetrischen Anordnung des Ganzen gründet sich wesentlich auf den Eindruck, den sie dem menschlichen Anblick darbieten, und muß daher Rücksicht nehmen auf die Gesetze des Sehens und den eigenthümlichen Reflex des Lichtes, und bedarf es, daß der Mensch sein Werk ansehe, damit es gut werde, und schön sey; eben so vermag eine Abänderung dieses Lichtes, sey es durch die Kunst oder die Natur die Erscheinung des Ganzen selbst abzuändern, sey es den Eindruck derselben verherrlichend oder schwächend; allein es giebt noch eine individuelle Handhabung des Lichtes, welche sich namentlich nur auf das Innre der Gebäude bezieht, und die sich auf den bleibenden Eindruck der Räumlichkeit wie der Massen bezieht, und diese besteht in der Art, wie das Licht in das Innre der Gebäude eindringt, und sich darin verbreitet. Die Tempel der Alten waren vorherrschend dem äußern Lichte verhüllt, welches nur höchstens durch die Thüren und

Hallen einen Eingang fand, aber in dem Heiligthum selbst war es die Flamme der Kerze und Fackel, welche die Räume leuchtend durchdrang; dadurch entsteht aber jene kühne Mischung von Licht und Dunkel, welche die räumlichen Fernen selbst in das Dunkel stellend, die Nähe desto mehr in das Licht setzt, aber in dieser kühnen Berührung des Helldunkels in sich, so wie in der Abdämmerung der Fernen in das Dunkel mit heiligen Ahnungen erfüllt, und die Gewalt der Massen vergrößert; während umgekehrt die reiche Ueberglänzung aller Räume mit Lichtgefunkel alle Fernen aufhebend, die Gestaltungen zum verklärten Daseyn einer heiteren, seeligen Gegenwart emporträgt, und den Raum selbst zur Herrlichkeit des Lichtes erhebt. Fällt aber das Licht von Außen in die Räume, so darf es nicht blos als individuelle Strahlung hindurch scheinen, sondern muß als gemeinsames und in sich vermitteltes die Räume durchdringen, weil es sonst die Räume und Massen durchbricht, und die Harmonie derselben zerschneidet. Daher ist es die Dämpfung des Lichtes durch das Glas der Fenster, oder durch andere optische Vorrichtungen, oder die Oeffnung nach oben, welche hier die gestörte Zusammenstimmung der Verhältnisse und die concrete Einheit von Raum und Gestalt wieder herstellt; aber der ideale Ausdruck der Räumlichkeit wird nur dadurch erreicht, daß sich das Licht dem individuellen Charakter des Bauwerks gemäß innig und allseitig mit der Räumlichkeit berühre und verschmelze, und so an seinem Spiel mit den Massen theilnehmend, sie selbst zur allseitigen Beziehung des Ganzen erhebe. Sind es in sich vertiefte Räume, welche das Bauwerk umschließt, und in denen es selbst in perspectiver Fernung erscheint, so ist es zugleich der ideale Reiz der Luftperspective, welcher so, namentlich durch das schräge Einfallen des Lichtes in jener idealen Verschmelzung mit den Räumen gehalten, die Räumlichkeit noch mehr vergeistigt und in sich verklärt; und selbst die größere Intensität einzelner Lichtscheine, die als besondere Lichter jene Einheit des Lichtes und der Räume durchbrechen, dienen dazu, die Anschauung des Ganzen nur noch mehr zu beseelen; weil sie in der allgemeinen lieblichen Dämmerung und in sich Be-

schattung der Räume nur wie das höhere Aufblitzen der Idee eintreten, und sich dann in diese gemeinsame, innige Beruhigung der in lichter Beschattung abdämmernden Räume, wie in ihr Urelement, einsenken, und in ihre Stille wieder eingehen. Dieser verklärte Ausdruck der Luftperspective zeigt sich besonders in dem Kirchenstil der gothischen Baukunst; und es ist nicht blos die Vertiefung der Räume, sondern auch die Erhebung derselben, welche diesen wunderbaren Zauber der Fernsicht bereitet, und den Eingang des Heiligen in das Allerheiligste, so wie den Gegensatz der Erhebung zu dem Göttlichen empor, und der stillen, mystischen Einkehr in sich selbst inniger vermittelt, — worin sich der Grundcharakter der gothischen kirchlichen Baukunst ausspricht; wie er besonders in dem hohen Emporstreben der Säulen und ihrer mannigfaltigen gehobenen Bogenfaltung der Kreuzgewölbe und Spitzbögen, so wie in der kühnen Aufrichtung des Hochaltares und der Chöre, und in der besondern Dämpfung des Lichtes durch die buntfarbigen Scheine der kleingerundeten Scheiben der hochgeschwungenen Fenster sich ausprägt, und zugleich in der Kreuzform ihres Grundes, ihrer Orientirung und ähnlichen Hindeutungen noch sinnvoller den Aufgang des Christlichen bezeichnet, und in jener Vermittelung zu heiligen Ahnungen der Allgegenwart des Unendlichen selbst emporträgt. — Ueberhaupt zeigt sich in der Behandlung des Lichtes eine innigere Berührung mit dem eigenthümlichen Charakter des Mythischen, Mystischen und ideell Vermittelten in der Architektur, wie er ins besondere bei den Tempeln und Kirchen in dem antiken, gothischen und modernen Stil hervortritt; denn indem sich bei dem erstern, dem Charakter des Mythischen gemäß, welcher darin vorwaltet, eine größere Ausbreitung des Gebäudes kund giebt, welche noch durch die umlagernden Säulenmassen vergrößert wird, und die durch eine dem Menschlichen näherstehende Beziehung der Verhältnisse, so wie durch die Personification des Göttlichen in diesen Räumen und durch das Attributive ihrer Symbolik noch mehr vermittelt wird, so ist es zugleich der Naturdienst des Göttlichen, welcher hier die Beziehungen des Weltgebäudes als der Wohn-

stätte des Göttlichen ausprägend und andeutend ein esotorisches und exotorisches Verhältniß des Menschlichen zu dem Göttlichen darstellt; und so tritt auch eine Doppelbeziehung des Lichtes ein; denn während das Exoterische in den umlagernden Säulenhallen sich kund gebend, zugleich dem Blicke des Tages überall geöffnet, und in ihm klar erscheint, so ist dagegen das Esoterische des Heiligthumes erfüllt von einem scharfen Gegensatz zwischen Licht und Dunkel, der wie die Mythe selbst nach der Verstärkung oder Schwächung des Scheines die innern Formen poetisch und phantastisch abändert; dagegen die gothische Art der kirchlichen Gestaltung zieht, selbst die Säulenhalle nach Innen wendend, jenen weltlichen Sinn in sich zurück, ihn zu jener mystischen Einkehr in sich selbst vergeistigend, welche das Irdische zum Göttlichen emporhebt, und vollendet so eben durch jene hehre Dämmerung der Räume, die alles erfüllt, die Vergeistigung des Ganzen, und tritt so gleichfalls in eigenthümlichen Lichtbeziehungen hervor; endlich der moderne Stil Mythisches und Mystisches in reicher Mannigfaltigkeit einander einend, und aus der Grundidee des Ganzen als verschiedene Seiten entfaltend, bedarf einer allseitigen Klarheit der Beleuchtung, damit sich eben so wohl die kunstreiche Dialektik der Mannigfaltigkeit, wie die Einheit, ja selbst Einfachheit der Grundidee darin spiegle, und so die intellectuellen Momente der Kunst in ihrer ganzen Bestimmtheit enthülle; daher ist auch in den Bauwerken der letztern Art heitere, ruhige Klarheit der Räume und ihrer Begränzung, oder auch umgekehrt eine sehr kunstreiche Behandlung des Lichtes der Grundcharakter ihres Erscheinens im Lichte, und tritt auch gleichfalls so zu Tage. Ueberall muß übrigens das Aeußere in den Werken der Baukunst an dem Grundcharakter des Innern theilnehmen; denn ohne eine solche Beziehung auf dieses ist die concrete Einheit der Idee, welche sich darin darstellt, aufgehoben, und das Ganze tritt in Widerspruch mit sich selbst; um dieser Beziehung auf das Innre willen, hat es daher auch dieselbe Beziehung zu dem Ideal wie dieses, und tritt nur dadurch in Gegensatz mit dem Innern, daß es am Tage auszusprechen

hat, was jenes im Lichten bedeute, und darein einführe. Daher sind diejenigen Bauwerke in sich nichtig, welche unter der Form von griechischen Tempeln oder gothischen Kapellen selbst den gewöhnlichsten Bedürfnissen des Lebens huldigen, weil sie nur zur Ironie des Ideals werden, je mehr ihre Außenseite den Charakter der Schönheit entfaltet, während doch der Geist der Schönheit von ihnen fern ist; dagegen die hochaufstrebenden Thürme und Giebel dieses kirchlichen Stils, so wie die vielen kleinen Spitzen und Erhebungen daselbst, die Kreuze und Standbilder an ihrem erhöhten Ort, deuten überall hin auf jene innige Erhebung, welche in dem Innern des Gebäudes selbst walten soll, und sprechen die Seite des christlichen Sinnes und Lebens aus, welche das alltägliche Treiben der Welt überwindend, über Zeit und Endlichkeit emporstrebt, und die Blüthe des Weltlichen und Aeußerlichen zum Opfer bringend zur Einkehr in die Stille und Innerlichkeit einladet. Umgekehrt scheinen die hohen Vestibulen der antiken Tempel, so wie die Säulengänge umher, ihre Pforten und Hallen weit aufzuthun, damit die Herrlichkeit des Göttlichen und Menschlichen würdig mit einander wandle, und deuten in ihren Basreliefs noch bestimmter auf den mythischen Geist und die Idee des Ganzen hin. Die moderne Baukunst ist in diesem Verhältniß des Innen und Außen zu einander noch in einem vielfachen Widerspruch begriffen, und es begegnet leicht eine großartige Aeußerlichkeit des Bauwerks mit einem kleinlichen Innern verknüpft, und umgekehrt ein edles Innre durch die Kleinlichkeit des Aeußern entstellt zu sehen, und besonders führt die Mischung des Alten und Neuen nicht selten einen Aggregat-Zustand der Verhältnisse herbei, der die lebendige Einheit des Ganzen zerstört; aber das Ideal fordert überall ein in sich selbst concretes Leben der Idee, damit es in größerer Klarheit und Innigkeit einspielen könne in die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, und in der Feststellung ihrer Formen sie in höherer Schönheit entfalte.

In alle diese Beziehungen der Außenseite der architektonischen Gestaltungen vermag auch die schöne Gartenkunst einzugreifen, und die Bedeutung und äußere Erscheinung derselben schmück-

kend und ergänzend zu erhöhen; so hatten die Alten ihre heiligen Haine, welche die Tempel ihrer Götter berührten, und dem ernsten Bau noch mehr Würde und Heiligkeit gaben, so hat das fürstliche Lustschloß seinen Park, durch den es sich selbst in die Natur vertieft, und an ihrer Freude Theil nimmt; umgekehrt ergänzt auch das Bauwerk die Anmuth der schönen Natur, in so fern sie überhaupt die Werke der menschlichen Kunst freundlich in ihre Gesammtheit aufnimmt, und auch selbst darin gedeiht. Aber das Regelrechte der Architektur kann nie Hauptsache der schönen Gartenkunst werden, wenn die Natur wirklich in ihrer eigenen Schöne dastehen soll; daher sind jene in offenkundiger Regelmäßigkeit abgezirkelten, geradlinigen und nach der Schnur verschnittenen Hecken, Gänge, Beete und Bäume der altfranzösischen und holländischen Gartenkunst, die recht eigentlich das architektonische Princip der symmetrischen Gestaltung festhalten, sammt ihren grünen Theatern und ihren Puppen in ihrer Unnatur ein wahres Zerrbild der Natur, wie der Architektur selbst, während der sogenannte englische Stil in seinem kühnen, ja selbst eigensinnigen Festhalten an der Eigenthümlichkeit der Natur hinreist und entzückt; eben so hat die Einführung oder Abwehr des Lichtes ein ganz anderes Gepräge als in der Architektur; das zu Tage treten der Gestaltungen trifft die Innerlichkeit selbst, und führt als Umsicht und Aussicht, in die Nähen und Fernen der Natur ein, während die Außenseite der Anlagen nur beiläufig von der Kunst beachtet wird, da sie in ihrer größeren Erstreckung nie die Idee des Ganzen zu geben vermag, oder wo sie es könnte, die Idee der Naturreinheit zerstören würde, ohne dadurch zur künstlerischen Freiheit und Selbständigkeit emporzusteigen. Eben so wird die düstere in sich Gekehrtheit der Lauben und Schattengänge und jenes geheimnißvolle Schweigen der Natur nur dadurch so lieblich und innig ergreifend, daß diese Laubwölbungen selbst so wenig als möglich im Rhythmus der Schwere gegeneinander spielen, sondern daß es das volle Leben der Natur ist, welches säuselnd oder rauschend ihre Wipfel durchzieht, und heimlich und still, wie in der Einsamkeit der Grotten, und in

der Abgeschiedenheit der Felsenhallen, in seiner eigenen Beschattung zur innersten Tiefe einkehrend, nur in dem flüchtigen Zitterlicht der Bäume träumerisch wieder in das Daseyn aufdämmert; und so ist es vielmehr der landschaftliche Charakter der Malerei, welcher die Schönheit des Gartens näher bestimmt; — so in der perspectiven Durchsicht der Räume, in dem lieblichen Grün der Bäume und Matten und dem bunten Schmelz der Blumen, in dem lichtblauen Schein der Gewässer und Fernen, wie in der idyllischen Anordnung des Ganzen; nur daß in der Malerei der Schein überall einseitig eingreift, selbst bei der Rundsicht, während er hier allseitig aufleuchtet und hindurchdringt, und daß hier das Leben der Natur zwar auch aufgeht in das Licht, aber nicht an seiner Oberfläche allein, sondern in der beseelten Durchdringung seiner Formen, und daß es Licht und Duft ist, in welchem hier das Leben nicht blos erscheint, sondern auch in seiner Fülle und Mannigfaltigkeit innerer Regsamkeit sich hervorbildet und wirklich durchlebt; dadurch wird das Ideal in der Natur selbst ein durchaus lebendiges, und hat diesen individuellen Charakter der Schönheit überall festzuhalten.

γ) Die Künste der Ruhe und Bewegung zugleich im Lichte.

Die Künste der Ruhe und Bewegung zugleich im Lichte finden, wie schon bemerkt, nur in so fern eine bestimmte Stellung gegenüber denjenigen Künsten, in welchen sich diese Momente selbstständig von einander absondern, und für sich zur schönen Erscheinung im Lichte werden, als hier beide als besondere künstlerische Momente der Gestaltung sich vermitteln, und zur concreten Erscheinung des Daseyns werden. Dies findet aber nicht so statt, daß sie überall gleichmäßig zusammentreten und sich ergänzen, sondern es tritt hier ein dreifaches Verhältniß ihrer Vermittelung ein; denn bald überwiegt das Princip der Ruhe, bald das der Bewegung, bald treten beide in Gleichmäßigkeit zusammen, und vermitteln so die Erscheinung im Lichte. Dieses dreifache Verhältniß spricht sich nun auch in den einzelnen Künsten der Art auf bestimmte Weise aus, und sondert sie so von einander ab, und es tre-

ten in so fern auch in der Form der Erscheinung bald die Momente der Räumlichkeit, bald die der Zeit in gegenseitigem Uebergewicht oder in Gleichmäßigkeit ihrer besondern Momente hervor. — Als diejenige Kunst, in welcher die Ruhe der Erscheinung und mit ihr zugleich das Princip der Räumlichkeit in dem äußern Hervortreten derselben überwiegt, steht die Kunstdarstellung der lebenden Bilder da; die Ruhe zeigt sich in der bestimmten Haltung, welche hier die künstlerische Gestaltung des Schönen darbietet, indem sie, wie in der Malerei, den Gegenstand der Darstellung unter einem einzigen Gesichtspunkt erfassend, denselben in lebendiger Persönlichkeit darstellt, sey es ihn frei erfindend und ursprünglich gestaltend, oder gegebenen Gemälden und ihnen verwandten glyphischen Gestaltungen folgend; nur daß sie auch hier überall wie dies die Malerei thut, eine bestimmte Costümirung und Colorirung erfordert, wie sie dem Gegenstand selbst gemäß ist; weil die lebendige Gestalt selbst schon dies als Voraussetzung hat, und so eine abstracte Einfarbigkeit angewandt auf die lebendige Erscheinung dieselbe in der warmen Erregung des Lebens herabdrücken würde, ohne doch das Leben selbst aufzuheben, und es also nur in Widerspruch seiner selbst nicht in Einheit und Energie seines Daseyns darstellen würde. Es ist aber diese Haltung hier deswegen ein künstlerisches Moment, weil sie durch die eigene und sich bewußte, gleichmäßige Kraft der Persönlichkeit erst erzeugt wird, und durchaus nothwendig ist, weil sonst die Erscheinung durchaus nicht räumlich in ihrer Identität erfaßt werden könnte; und so beherrscht sie mithin die gesammte Darstellung des Bildes in der Einheit seines Erscheinens. Dagegen die Bewegung greift ein, indem einmal die Gestalt selbst durch die beharrliche Aeußerung des Lebens Bestand hat, und so ein immerwährendes Aufleuchten des Geistes und seiner Kraft in die Aeußerlichkeit des Lebens hervorgeht; sodann auch, indem mehrere Momente der Bildlichkeit nacheinander dargestellt werden können, wie dies nicht selten in einer zusammenhängenden Reihe von malerischen Erscheinungen geschieht, und so geht die Darstellung auch von einem Zustand der ruhigen Darstellung zum andern durch die

Bewegung über, nur daß sie diese Uebergangsbewegung im Gegensatz der ruhigen Darstellung der neuen Erscheinung beschleunigt, so viel als es ohne die Aufmerksamkeit besonders zu fesseln oder auch zu verwirren möglich ist, weil sie nur Uebergang von einer Gestaltung zur andern seyn soll, indem die ruhige Darstellung des Gegenstandes selbst das Wesentliche ist. So ist es daher eben so wohl das malerische als das mimische Princip der Darstellung, welches sich in dem lebenden Bilde ausdrückt, sie unterscheidet sich jedoch von beiden wieder, in so fern sie dieselben in ihrem Gegensatz darstellt; denn das malerische Moment wird hier zur Erscheinung der Lebendigkeit, und ist mithin nicht blos ein lichtes Scheinen des Lebens; dagegen das Mimische verliert hier die innere Lebendigkeit und Beweglichkeit seiner Zustände, in der es mit Nothwendigkeit von einer inneren Stimmung zur andern fortschreitend, diese auch immerwährend erneut, und so in seiner Veränderlichkeit eine stetige Reihe innerer Zustände des Geistes entfaltet; denn das lebende Bild beharrt als Erscheinung nicht blos so lange der innere Zustand der Gemüthsstimmung dauert, sondern so lange es die Deutlichkeit der Darstellung erfordert, und selbst auch die Macht über die äußern Mittel gestattet, wird also in seinem ruhigen Beharren durch objective und äußerliche Zwecke festgehalten; und so ist auch der Uebergang von einer bildlichen Darstellung zur andern, also die Veränderlichkeit der Bilderreihe nicht nothwendig gebunden an den innern Zusammenhang der Gemüthszustände, sondern die einzelnen Gestaltungen dieser Reihe berühren sich durch die allgemeine Consequenz der Idee, oder auch durch das Spiel der Willkühr miteinander. Zur Schönheit werden diese Erscheinungen dem gemäß durch die Bildlichkeit, in der sie beharren; und in den Uebergängen, da sie nur das Vermittelnde sind, muß alles dasjenige vermieden werden, was die Harmonie des Ganzen zerstörte, und somit auch alles Humoristische, Ironische und Pathetische der Bewegung, weil sonst die Bewegung zum Ueberwiegenden würde, und so den wesentlichen Eindruck des Ganzen schwächte, wo nicht vernichtete. Jedoch wenngleich Mimik und Malerei die künstlerische

Gestaltung des Ideals bedingen, und ihr eigenes dazu darbieten, so ist doch dabei zugleich jener Gegensatz zu beachten, in welchen sie eingreifen; und so würde es durchaus widrig und unschön seyn, wenn das lebendige Bild auch die Züge des Gemäldes, oder irgend eines belebten Gegenstandes, den es nachbildet, bestimmt und treu wiedergeben wollte, was doch überhaupt nur durch die Illusion der Maskirung möglich wäre, wodurch es aber zur Stereotype des Lebens würde, und so zur völligen Ruhe der Gestaltung überginge, ohne sie doch je ganz zu erreichen; dagegen der Geist, der in den Zügen waltet, die innere Macht der Idee und des Gemüthes, die sich durch die ganze Leiblichkeit hindurchsetzt, diese ist es, welche in der Darstellung festgehalten werden muß, weil sie erst Miene und Haltung der ganzen Gestalt mit frischem, kühnen Lebenshauche durchdringt, und über das blos plastische Scheinen der Körperlichkeit erhebt, was hier nur Tod ist. Umgekehrt das Mimische des Ausdrucks, in dem idealen Aufleuchten des Geistes durch die Bewegungen der Leiblichkeit hindurch, kann nicht durch das zu kühne Hervorheben der innern Bewegungen des Geistes denjenigen Ausdruck der Schönheit entfalten, in welchem Idee und Ideal des Ganzen diesem selbst immanent hier sich mit Nothwendigkeit berühren, sondern es muß der Geist in der Aeußerlichkeit schon zur freien Durchgestaltung gelangt, und so sein Leben selbst schon in der Leiblichkeit zur objectiven Durchbildung gekommen seyn, und das Subjective der innern Bewegung wieder aufheben, sonst wird die Erscheinung mimisch dramatische Handlung, statt als bildliche Darstellung zu beharren. Daß aber dies mit völlig künstlerischer Freiheit durchgebildet werde, ist selbst Sache des Ideals, welches hier überall durchleuchtend sich selbst wieder beschattet, und so in beiden Beziehungen das Leben der Aeußerlichkeit bindet und hebt. — Als diejenige Kunst in welcher die Bewegung im Lichte das Ueberwiegende ist, erscheint insbesondere die Fechtkunst, indem sie gerade in der gegenseitigen Führung der Waffen in die Momente des Angriffs und Vertheidigung sich zerlegend, überall auch durch die Gegenbewegung der Waffen sich erregt,

und zugleich wieder stützt und beruhigt; indeß ist es hier nicht die Fechtkunst in jenem ernsten Sinne der feindlichen Begegnung des Kampfes, bei welcher Kühnheit und Gewandtheit gerade auf das Ziel, die Verletzung des Gegners, losgeht, und die dem Gesetz der Nothwendigkeit folgt, sondern vielmehr jene mimische Darstellung des kriegerischen Streites in dem Kampfspiel, wo es gilt, dasselbe wie bei einzelnen mimischen Tänzen, oder bei festlichen Gelegenheiten als die Erscheinung kriegerischer Schönheit zu gestalten; wo es aber auch freilich sehr leicht zur Nichtigkeit der bloßen Spiegelfechterei herabsinkt. Das Ueberwiegen der Bewegung zeigt sich bei dieser Kunst besonders in jenem feurigen Entbrennen und Gegeneinanderstreben feindlicher Kräfte, die sich hier begegnen, in dem Schwingen der Waffe, in der Abwehr ihres Treffens, in der ganzen Lebendigkeit der Aufmerksamkeit, die dabei statt findet, wie in der Ab- und Zuwendung des Körpers; dagegen die Ruhe tritt nur in der sichern Abgemessenheit der Bewegung und in der festen Beherrschung der Waffe selbst hervor, wie in der unerschütterlichen Behauptung der Mensuren und in der Haltung des sogenannten Auslegens; aber immer nur findet diese Ruhe statt, um desto sicherer zu treffen oder abzuwehren, und sie vermittelt nur die Bewegung, hebt sie aber nie ganz auf, denn auch die Abwehr ist nur vollendet, wenn sie den Angriff zugleich droht, und selbst leicht in die positive Bewegung übergehen kann. — Es zeigt sich aber der ideale Ausdruck der Darstellung, und mithin die Schönheit derselben, einmal in dem kriegerischen Geiste überhaupt, der die ganze Persönlichkeit durchdringt, sodann insbesondere in dem kühn gehaltenen Schwunge des Angriffs, wie in der besonnenen, unerschütterlichen Ruhe der Abwehr, in dem rhythmischen Geben und Aufnehmen der Bewegungen, in der edlen Haltung des Körpers, in der Leichtigkeit und Freiheit der Führung der Waffe, und vor allem in jener kriegerischen Lust, welche sich des Waffenspiels erfreut, und in seiner Begegnung kühn und festlich erglänzt. Ganz besonders eignet sich das Schwert zur Entfaltung des idealen Ausdrucks in der kriegerischen Mächtigkeit der Waffen. Flammend und doch dabei unerschütterlich kalt ist sein Blitz,

leicht gewandt und ungestüm zugleich sein Schwung, vielbeweglich und dennoch geradaus sein Stoß, und bei der Fülle seiner Bewegungen wird es leicht wieder beruhigt und in sein Gleichgewicht zurückgeführt; so daß es allen Bewegungen des kriegerischen Muthes leicht und freudig begegnet, und sie eben so in sich aufnehmend zu neuer schöpferischer Lust des Muthes ermuntert und aufregt. Daher ist es kein Wunder, wenn durch die lange Reihe der Jahrhunderte hindurch der Held und das Schwert sich siegesfreudig entgegenjauchzen; aber diese innere Siegsfreudigkeit und dieser Anklang des kriegerischen Sinnes ist es, welcher überall erst dem Waffenspiele eine lebendige Seele und den tieferen Ausdruck der Schönheit einzuprägen vermag; und daher sind es auch nur kriegerische Völker, welche die Bedeutung des Waffenspieles und des Waffentanzes wahrhaft ideal zu ergreifen und durchzubilden vermögen. Ist es gleich das allseitige Erglänzen der That im Lichte, welche hier dem Lichte selbst seine rechte Bedeutung giebt, so vermittelt es doch auch außerdem in seiner Klarheit und Verdeutlichung ohne Blendung den Kämpfenden selbst den Weg zum Ziele; und wenngleich es hier die Kraft des Sehens überhaupt ist, welche die Beleuchtung des Gegners durchdringt, so ist es doch insbesondere noch der kühne, feste und sichere Blick, welcher den Blendungen und Schwankungen der Beleuchtung gegenüber den Ausdruck der Kämpfenden veredelt und hebt, und von Seiten des Lichtes selbst das heitere freudige Umleuchten der Gestalten, welches dem Glanz der Waffen und ihrer Führung erst den vollen Ausdruck kriegerischer Herrlichkeit zu geben vermag.

Endlich als diejenigen Erscheinungen künstlerischer Darstellung im Lichte, in welchen sich Ruhe und Bewegung gleichmäßig durchdringen, zeigen sich die Leistungen einzelner equilibristischer Künste; alles kommt hier auf die Festhaltung des Gleichgewichts an, und das ist eben die Kunst, daß, wie sehr auch dasselbe, durch die Abänderung der Bewegung gestört und aufgehoben werde, es doch immer mit Leichtigkeit und Freiheit wieder hergestellt wird; namentlich sind es hier zwei Künste, welche in der größten Freiheit und Mannigfaltigkeit ihrer Bewegungen und der im-

merwährenden gleichzeitigen Beruhigung derselben durch die kunstreiche Vermittelung des Gleichgewichts dieses künstlerisch absichtliche Durchdringen von Ruhe und Bewegung zur schönen Gestaltung erheben, nämlich der Seiltanz und die sogenannte höhere Reitkunst, oder, wie es sich wohl sagen läßt, der Reittanz; denn beide haben dies miteinander gemein, daß es der Tanz ist, welcher hier in einer besondern Gestaltung erscheint, nur daß eben in dieser Besonderung ein neues Kunst-Moment eingreift, nämlich das stete und absichtliche Geltendmachen des Gleichgewichts, welches dabei in der ganzen Schwierigkeit seiner Lösung und Ueberwindung hervortritt. Was daher von dem Tanz und seiner Schönheit gilt, findet auch seine Anwendung auf diese Künste; jenes Aufgehen der Gestalt in die ideale Bewegung, und ihre Darstellung durch die Mannigfaltigkeit der Rhythmen, jenes geistige Aufleuchten des Ideals in die Leiblichkeit in diesen rhythmischen Bewegungen des Leibes, jene mimische Vergeistigung des Ausdrucks und Erhebung der Formen durch die innere Kraft, den entsprechenden Schmuck und das heitere Wechselspiel der Erscheinung vermittelst der Steigerung des Lichtglanzes, der sie umgiebt, verkündet auch hier das Aufgehen der Erscheinung in das Ideal, und spricht so seine Schönheit aus; aber das künstliche Festhalten des Gleichgewichts ändert dieses Erscheinen des Schönen noch besonders ab, und giebt ihm hier seine nähere Form. Denn da die stete Haltung des Gleichgewichts für die Bewegung des Schrittes nothwendig eine ganz besondere Aufmerksamkeit erheischt, so ist es vor allem auch das Pas, welches die größere Berücksichtigung fordert, und die Tour ist nur das begleitende, und wegen der Schwierigkeit der Mittel durchaus keiner großen Mannigfaltigkeit fähig; und es tritt dafür die große Mannigfaltigkeit in der Abänderung und Herstellung des Gleichgewichts ein, welche dieselbe ersetzt, und durch das Einführen von künstlichen Balancirmitteln und Balancirkünsten der Hände noch mehr gesteigert wird. Der ideale Ausdruck der Bewegungen zeigt sich in der Leichtigkeit, Freiheit und wohlgründeten Abgemessenheit derselben, und dem malerisch mimischen Ausdruck

ihrer Formen; das Beharren im Gleichgewicht durch die sichere und edle, ja selbst kühne Haltung der Gestalt, und aller ihrer Bewegungen; und indem das Mimische, wie bei dem eigentlichen Tanze selbst zur dramatischen Charakterisirung der Handlung übergeht, ist diese Darstellungsweise auch noch außerdem, wie jene des Humors, der Ironie und eines burlesken Ausdrucks fähig, der dazu dient, in seiner Contrastirung des Ernsten, der Erscheinung des Ganzen noch mehr Abwechselung und Lebendigkeit zu geben; nur daß die Künste des Bajaz gewöhnlich zur Kehrseite der schönen Kunst herabsinken, so kunstreich sie auch nicht selten in der gewandten Führung des Gleichgewichts zu seyn pflegen. Dagegen die mimische Nachbildung des Trunkenen, wie sie in der höheren Reitkunst in der That Epoche macht, trägt hier nur sehr wenig und vielleicht gar nichts von dem Comischen an sich, was sonst die dramatische Gestalt dieser Erscheinung an sich hat, denn es ist vielmehr das kunstreiche Gleichgewicht, was in diesem Stück Aufmerksamkeit und Bewunderung erregt, und nur wenige vermögen dies genügend zu leisten; allein in der That ist auch hier die Schönheit noch nicht durch diese Künstlichkeit des Equilibres erreicht, und selbst noch nicht einmal durch die Freiheit, mit der die Erscheinung aus einer Bewegung in die andere hinübergespielt wird, sondern es gehört durchaus noch eine feinere und wohlgewählte Mimik dazu, um die Gestaltung zugleich abzuründen, und sie nicht in das Gemeine herabsinken zu lassen, wenngleich es nicht das Mienenspiel selbst ist, worin die Mimik hier sich auszuzeichnen vermöchte, da die so schwierige Behauptung des Gleichgewichts alle Spannung der Aufmerksamkeit der Haltung des Körpers selbst zuwendet. Uebrigens so viel Gemeinsames diese beiden Künste des Equilibres miteinander haben, so findet doch ein wesentlicher Unterschied darin statt, daß die eine das festgespannte Seil, die andere das bewegliche Roß in seinem Laufe dazu anwendet; denn indem so das erstere in seiner geradlinigen Erstreckung vorherrschend zum Pas nöthigt, ist es in der Reitkunst immer nur die Tour, welcher sich erst das Pas verknüpft, nicht blos in der sogenannten

Reiterquadrille, in welcher alles zur Tour wird, und nur der rhythmische Galopp des Rosses im Pas bleibt, sondern auch in dem künstlichen Tanz des auf seinem Rosse stehenden Reiters, welcher aber freilich die Tour nur zur Grundlage seines equilibristischen Bewegungen macht, und so dieselbe in höchster Einfachheit und Identität mit sich selbst zu halten genöthigt ist, weil sonst das Wesentliche seiner Darstellung, das Equiliber, dadurch unscheinbarer und selbst minder mannigfaltig in seinen Abänderungen werden würde, da die größere Aufmerksamkeit auf die Tour gewendet werden müßte; eben so unterscheidet sich auch das Pas selbst bei beiden, denn während es im Tanz auf dem Seile durchaus fortschreitend ist, bleibt es dagegen auf dem Roß immer an dieselbe Stelle, den Sattel des Rosses, gebunden, und wird so mehr durch Ausgreifen zur Seite, als durch ein eigenes Vorwärtsstreben bedingt, denn das Vorwärtsstreben ist hier Ausruhen im Gleichgewicht; dagegen bei dem Seiltanz findet ein stetes Aufheben des jedesmaligen Gleichgewichts und der Beharrung des Körpers statt. In diesem Gegensatz beider in sich und zu einander findet nun zwar eine vielseitige Vermittelung von Ruhe und Bewegung statt, in der sich beide ausgleichen und ergänzen, aber ein völliges Durchdringen und Einswerden von Ruhe und Bewegung, welche sich gerade durch das Stetige in der Entwickelung ihrer gemeinsamen Momente ausdrücken würde, tritt hier nicht ein; und es giebt nur einzelne, vorübergehende Erscheinungen des Lebens, welche darauf deuten, die wie *gleitende* Bewegung des Schlittschuhlaufes, und die *dahinschwebende* des Fliegens; wie ideal aber diese bewegte Ruhe und ruhige Bewegung in der stetigen Entfaltung ihrer Formen sey, ergiebt sich schon aus dem natürlichen Rhythmus, in welchem sie sich ganz absichtslos nur aus der Nothwendigkeit ihres Wesens gestalten; dagegen in dem Seiltanz und dem Reittanz ist es der *Ton*, welcher durch die Einführung der Musik in diese Künste, wie in die eigentliche Tanzkunst jene intensive Einheit der Gestaltung geistig ausgleicht, indem er durch die Allgewalt seiner rhythmischen Bezeichnung und durch die Erregung des Gemüthes immer wieder zu erhöhtem Aufschwung der That und ihrer Begeisterung hinreißt, da-

durch auch das Moment der Ruhe und Bewegung immer wieder von Neuem trennt, und es immer von Neuem vereinigt. Was aber die Macht der Töne auf dem Gebiete der künstlerischen Gestaltungen vermöge, bedarf der Nachweisung in ihrer eigenen Kunst, der Musik.

c) Die tönenden Künste.

Wie die Alten das weite Gebiete der schönen Künste den Musen weihten, und unter dem gemeinsamen Namen der Musik bezeichneten, so sind es insbesondere die tönenden Künste, welche wir unter diesem gemeinsamen Ausdruck zusammenfassen; und in der That sind die Gestaltungen auf dem Gebiete des Tones sich so nahe befreundet, und die Innigkeit, welche dem Tone, als Ausdruck der Schönheit wesentlich ist, so wie die Sympathie seiner Klänge, die das Lebendige und Lebensstarre mit gleicher Mächtigkeit berührt, und in ihm zum Anklang und Gegenhall wird, ist so gemeinsam sich suchend und einend, daß die besondern Gestaltungen auf diesem Gebiete der Kunst nur wie einzelne Seiten eines und desselben Urmoments auseinandergehen, aber immer wieder einander ergänzen und aufheben, und sich nie ganz ausschließen können, ohne den Zauber ihrer Schöne zu vernichten. Daher erscheinen nur Arten der Musik, die sich aber immer wieder in einander spiegeln und durchdringen, und so selbst als Glieder des Ganzen, doch immer wieder die Gesammtheit in sich aufnehmen, und in ihr die Gattung selbst wieder erzeugen. Denn die musikalische Entfaltung der Töne aus dem leblosen Stoff erreicht nur dadurch die höhere Vollendung ihrer Darstellung, daß der Vortrag der Töne selbst ein sangbarer wird, also auf das Gebiet derjenigen Seite der Musik übergreift, wo die leibliche Organisation der menschlichen Natur, denn nur sie vermag hier die Töne mit künstlerischer Freiheit zu erzeugen, in deren Bildung eingreift, und sie aus sich selbst gestaltet; und umgekehrt, wird der Gesang der menschlichen Stimme nur dadurch zur vollen Freiheit entfaltet, daß die Stimme selbst aus dem mehr innigen Reiz ihrer Töne zugleich in den mehr nach Außen gewandten Klang der leblosen Stoffe übergeht, und daß schon der Ton für sich

selbst etwas von dem erhalte, was wir besonders dem gereinigten Einklange der Metalle zuerkennen; ferner dadurch daß auch die individuelle Abrundung der Töne, da wo der Ton selbst in discreten Reihen der Entfaltung fortschreitet, sich noch enger an jene erstere Führung des Tones anschmiegen muß, wenn er nicht der stetigen Reihe der Töne leicht wieder zu sehr sich nahen soll; und daß auch in dem Zusammenklang mehrerer Stimmen jene beruhigtere Haltung der Harmonien eintrete, in welcher die leblosen Stoffe der Natur in ihr gemeinsames Gleichgewicht wieder eingehen, wofern nicht die Entfaltung der Harmonien zu viel subjective Beweglichkeit des Lebens in sich tragen soll; bei alle dem nicht einmal jenes Strebens der Kunst zu gedenken, in welchem sie sogar einzelne individuelle Erzeugnisse der erstern Art unmittelbar durch die Stimme nachzubilden sucht, — deswegen nicht, weil hier das Streben der Kunst, so kunstreich es ist, doch sein eigenes Wesen aufgiebt, und nur zu einem Spiel mit Schwierigkeiten werdend, zur bloßen Technik herabsinkt. — So sehr aber hier überall die Tonbildung ihre Besonderungen wieder einander nähert, und sie wieder in einander überführt, so bietet doch der obige Gegensatz in der Erzeugung der Töne und ihrer wechselseitigen Vermittelung die wesentlichste Eintheilung der Musik selbst dar; deswegen, weil theils alle übrigen Absonderungen auf diesem Gebiete wieder gemeinsame sind, theils der Ton hier dagegen selbst in seiner bestimmten concreten Auseinanderlegung hervortritt; indem nämlich der Ton als Erzeugniß des leblosen Stoffes hervorgerufen wird, entsteht die Instrumental-Musik, in welcher die objective Geltung des Tones das Vorherrschende ist; während dagegen der Ton als Erzeugniß der lebendigen Organisation die subjective Seite seiner Beziehungen überwiegend entfaltet, und so zur Vocal-Musik wird, wie solche allein in der menschlichen Organisation ihre freie künstlerische Durchbildung zu erhalten vermag; und indem endlich Vocal- und Instrumental-Musik zusammengehen, entsteht jene concrete Handlung der subjectiven und objectiven Momente des Tones, welche Gattung und Arten gleichmäßig in sich aufnehmend,

in unserer Sprache durch keinen besondern Namen bezeichnet wird. So sehr jedoch das Subjective und Objective der Musik auseinander trete, und sich wieder miteinander berühre, so bedarf doch der Ton selbst bei seiner größten Aeußerlichkeit wieder einer solchen Innerlichkeit und selbst Innigkeit seiner Fassung, wenn er den Ausdruck der Schönheit erlangen soll, daß doch überall wieder eine eigenthümliche subjective Richtung der Auffassung alle diese Gegensätze des Tones und der darauf beruhenden Verschiedenartigkeit der Musik ergreift, die sich über diese Sonderung der Arten immer wieder erhebt, und dem innersten Grunde des Geistes und der Natur selbst zustrebt, wo es gilt, die Gestaltungen der Töne in ihrer ganzen Mächtigkeit zu entfalten; und in diesem Streben vermag erst die Musik nicht blos in äußerer Beziehung, sondern ganz von Innen heraus das Ideal zu ergreifen, und sich in und mit demselben erst zur vollen Schönheit ihrer Gestaltungen zu erheben. Denn da die Musik selbst da noch, wo sie das Wort begleitet, nicht so wohl die Klarheit und Bestimmtheit der Idee festhält, als vielmehr die innere Stimmung, die Bewegung des Gemüthes und die leidenschaftlichen Erregungen des Innern zunächst andeutet und anregt, und dennoch jede Vertiefung des Geistes, wenn sie nicht ein unbestimmtes Hinbrüten über der eigenen Tiefe werden soll, nach Klarheit und Bestimmtheit aufstrebt, die überwiegende Klarheit und Bestimmung der Idee durch den Laut aber vielmehr zur Poesie des Wortes und zur Bestimmtheit der Rede in den Zuständen der innern Bewegung hinführen, also das Element des Tones selbst als solchen aufheben würde, so strebt die Musik weit überwiegend, vielmehr nach der Klarheit des Ideals, in dem sie sich zugleich erst seiner und ihrer Beziehungen zur Idee näher bewußt wird; aber da die Intensität des Tones und sein Urspiel mit dem Absoluten auch nicht die Bestimmtheit des Bildes zu tragen vermag, als in welchem sie vielmehr zur schöpferischen Gestaltung im Lichte werden würde, also sich selbst wieder aufgeben müßte, so sind es vielmehr geheimnißvolle und wunderbare Ahnungen, welche dieselbe aufregt und in sich entfaltet, und die sie bald zur le-

bendigen Anspielung der Gegenwart und ihres Verständnisses erweckt, bald in die innersten Tiefen der Natur und des Geistes wieder zurückversenkt, und mit ihnen in die ewige Einheit des Absoluten selbst einstrebt, und ihre Schöne und Klarheit geht ihr auf, als die tiefe Sehnsucht der Töne nach dem Ideal.—Die Musik ist durch und durch Bewegung, und selbst ihre Ruhe ist als Pause nur intensiv gehaltene Bewegung, die in und mit der fortschreitenden Bewegung selbst in inniger und steter Gegenspannung bleibt; aber diese Bewegung wird zum Rhythmus, nicht um der Gesammtwirkung einzelner, in die Darstellung eingreifender Kräfte willen, denn diese würden sich wohl auch mit dem Takt absinden können, welcher nur die wiederkehrende Identität des Zeitmaaßes bedeutet, und so die Einheit und Gleichmäßigkeit der metrischen Periode der Tonführung bestimmend, nur das Verständniß und Einverständniß der Dimensionen der Tonbewegung bestimmt, und somit erst ein besonderes Moment der Idee, nämlich die Construction bestimmter Zeitverhältnisse, entfaltet, ohne die idealen Stadien der Bewegung selbst auszusprechen; aber daß diese Entwickelung der metrischen Periode der Töne in dem tiefern Gleichmaaß der Ruhe stetig fortschreite, und in der intensiven Spannung ihrer Verhältnisse in kühngehaltener Bewegung ebenmäßig fortschreite, ja daß alle Häufung und Künstelei metrischer Schwierigkeiten schon in den Urspannungen der Tonbewegung ihren Untergang finde, und nur in und mit denselben, und selbst in ihrem Gegensatz mit ihnen zu einem sinnigen Spiel mit jenen werde, damit diese Gegen- und Nebenbewegung auch geistig etwas bedeute, und in den fortschreitenden Gang der Tonbewegungen in höherer Mächtigkeit und Gemeinsamkeit eingreife, dies ist Sache des Rhythmus selbst, und so ist es der rhythmische Bau der musikalischen Periode, welcher ihr erst diese Geltung und in ihr die eigenthümliche Schönheit zu geben vermag, welcher die Tonmassen in kühner freier Bewegung ans Ziel trägt, und selbst jenes Verzögern (rallentando), was die Taktführung zuweilen näher bestimmt, wie jenes Beschleunigen innerhalb derselben metrischen Periode

der Tonmassen, wenn es für sich selbst hervortritt, und sich nicht dem Rhythmus seiner Periode anschließt, und so in ihm der Ton weilt oder flieht, wird nur Bizarrerie und Laune des Augenblicks, wo nicht gar zum Zerrbild der Bewegung werden. Eben so hängt von dem Rhythmus erst die bestimmte Haltung der einzelnen Zeitmaaße ab auch innerhalb ihrer bestimmten Zeiterfüllung; denn damit ist für die Bewegung nur erst wenig abgemacht, daß sich der Takt in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ bei aller Identität des Grundmaaßes eine andere Zeittheilung setze, sondern die wesentliche Fortsetzung dieser Zeitbewegung bedarf immer erst noch eine Hinwendung zu der Individualität der Rhythmen, und kann sich nicht aus sich selbst setzen und modeln. Denn da die Musik vorherrschend die Stimmungen, Gefühle und inneren Bewegungen des Gemüthes schildert, und diese ihren besondern Rhythmus haben, innerhalb dessen sie sich bewegen und ins Gleichgewicht setzen, wenn die Stimmung selbst ideal ist, und nicht erst der Ton, der sie bezeichnet, zum Rhythmus wird, — so bedarf es hier der Rücksicht auf diesen innern rhythmischen Schwung der Zeitbewegung der Stimmung selbst, wenn die Musik die künstliche Periode der äußeren Zeitmessung des Tones in Treue und Wahrheit und zu gleicher Stimmung anregend treffen soll; denn was die rhythmische Bewegung des Tones, von der innern Stimmung bezeichnender und lebendiger hervorgerufen, schon an sich zu wirken vermöge, sehen wir selbst an dem Dröhnen der Trommel und dem Rauschen des kriegerischen Schrittes; ihr, als Ton, nur so äußerlich ansprechender Klang wird hinreißend, wenn der kriegerische Geist und die Energie der innern Kraft und ihrer Bewegungen in der Mächtigkeit ihres Aufschwungs sich darin ausspricht, und geltend macht. Schon in diesem innern Streben der Musik, den Rhythmus in seiner Tiefe und Innerlichkeit zu ergreifen, und ihn nicht als blos äußere Form der Tonbewegung darzustellen, berührt sich die Musik mit den Tiefen des Ideals, und bildet Formen der Bewegung durch, in denen es selbst da ist, und dem Ton einen besondern geistigen Aufschwung verleiht, der ihn seiner Aeußerlichkeit und Unbestimmtheit entreißt;

aber es ist nicht blos die extensive Tonbewegung, welche hier das Verhältniß des Ideals ausspricht, sondern jene tiefe Sehnsucht nach dem Ideal, welche die Musik erst zur vollen Schönheit der Gestaltung erhebt, und die dem innersten Ethos des Geistes genügt, betrifft noch mehr die intensiven Beziehungen des Tones, in denen er erst seine ganze Geistigkeit und Schönheit auszusprechen vermag.—Jede Sehnsucht setzt schon ein Vorhandenseyn von demjenigen voraus, auf welches sie gerichtet ist, nicht blos überhaupt, sondern auch für den, von welchem dieselbe ausgeht. So ist auch hier schon das Ideal in den geistigen Bewegungen und Stimmungen gegeben, welche die Musik in ihren Tönen aussprechen soll; in und mit ihnen sehnt die Musik tief und innig auf zu dem Ideal, denn schon die innere Stimmung muß aus der Unbestimmtheit und der das Bewußtseyn mit sich fortreißenden Erregung zur Klarheit und Freiheit ihres Vorhandenseyns und Bewegtseyns emporstreben, wenn ihre Mittheilung auch in Klarheit und Freiheit der künstlerischen Gestaltung zur Anschauung gelangen soll. Aber umgekehrt strebt selbst das Ideal jenen Bewegungen des innern und äußern Daseyns zu begegnen, damit überall, wo das bewegtere Ringen nach Form und Gestalt das Leben ergreift, seine Mächtigkeit die ideell werdende Gemessenheit des Daseyns zur schöpferischen Freiheit erhebe. So tritt schon hier durch diese Beziehungen ein unendlich tiefes und mannigfaltiges Spiel idealen und schöpferischen Lebens in die Gestaltungen der Musik ein, welches seine Tongebilde eben in ihrer Beweglichkeit nur noch reicher und mannigfaltiger durchdringt, ehe diese Sehnsucht nach dem Ideal in ihrer ganzen Mächtigkeit in den Tönen aufgeht, und sie in größerer Innigkeit einander einigt; jedoch dieses vermag sie nur, wenn sie in ihrem Verhältniß zu dem Ideal selbst erst in größerer Bestimmtheit ihrer Beziehungen hervortritt. Drei Richtungen sind es nämlich, in die sich alles Sehnen mit Bestimmtheit auseinanderlegt; denn einmal ist es das Sehnen selbst, welches der Sehnsucht genügt, sodann ist es die Erfüllung dieses Sehnens, in der sie zu ihrer eigenen Befriedigung eingeht, endlich ist es die Ver-

wirklichung des Ersehnten, in der sie nun selbst zur That wird, und das Ersehnte in die Mannigfaltigkeit des Daseyns entfaltet und ausbreitet. In diesen Stadien des Sehnens entfaltet sich auch die Sehnsucht nach dem Ideal in der Sphäre der Musik auf bestimmte unterscheidbare Weise, und giebt so den Tönen in diesen Beziehungen zu dem Ideal einen unendlichen Reiz der Schönheit; um so mehr, da auch die Befriedigung und Verwirklichung des Sehnens hier nie ganz zur vollkommnen Ruhe der Erfüllung, und zur concreten Abgemessenheit und Abgeschlossenheit der äußeren Wirklichkeit überzugehen vermag, ohne das Ideal wieder aufzugeben; da ja die Musik immer nur in tiefen Ahnungen, sinnvollen Anspielungen und kühnen Erregungen die immanente Fülle seines schöpferischen Lebens wiederzugeben im Stande ist, und als fortschreitende Bewegung der Töne sich nie ganz mit der concreten Gestalt des Ideals zu verknüpfen, und bis zur gänzlichen Erfüllung und gleichsam Sättigung damit zu einigen vermag, weil sie ja eben nur in steter Bewegung dasselbe fortträgt, und so von Zustand zu Zustand, von Entwickelung zu Entwickelung in den Evolutionen der Reihenbewegung zu demselben empor, oder mit ihm in die Wirklichkeit des Daseyns herabsteigt, nur in einzelnen Urklängen die geistigen Tiefen des Ideals ganz durchdringend, und es selbst als hehre, heilige Ahnung in die Urtiefen des Absoluten zurückführend. Es giebt aber jedes dieser drei Momente der Sehnsucht nach dem Ideal den Gestaltungen der Tonstücke selbst ein eigenthümliches Gepräge der Schönheit; und jenes ursprüngliche Sehnen nach dem Ideal giebt insbesondere den Tönen die größte Innigkeit, die sich bald in dem Ausdruck seeliger Freudigkeit dem Ideal zuwendet, und von seiner Nähe berührt wird, bald in den Ausdrücken des Schmerzes über die Pressungen des Daseyns, welche die Seeligkeit des Ideals hemmen, durch reichere Verschmelzungen des Schmerzes und seiner Verklärung die Macht des idealen Sehnens kund giebt, bald auch wieder diesen Schmerz in wild zerrissenen, tragischen Momenten der Empfindung ausprägt, und in den weitesten Brechungen der Dissonanz ungestüm an ihr Ziel eilt, oder dem eigenen Ungestüm erliegt.

Die neuere Musik in ihrem Gegensatz der harten (dur) und weichen (moll) Tonarten ist insbesondere durch diese zweite Art der Tonführung, indem sie in dieselbe übergreift, oder von derselben ausgeht, dazu geeignet, dieses Aufsehnen des Tones nach dem Ideal innig und mannigfach gewandt auszusprechen; denn wie schon in der äußeren Gliederung der Tongestalten durch das Monochord jenes Ausweichen der Tonführung in die sogenannte kleine Terz, als ein der concreten Bestimmtheit der Schwingungs-Verhältnisse des Tons irrationales, und in so fern incommensurables sich kund giebt, so ist auch der geistige Sinn dieser Klänge ein immerwährendes Ausweichen von der constanten Bestimmtheit der inneren Stimmungen, wie sie die Wirklichkeit setzt, in ein unendliches und träumerisch unbestimmtes Schwanken der Empfindung, die nur erst durch das Erfülltwerden von dem Ideal den Reiz einer überschwenglichen Innigkeit zu erlangen vermag; eben so wie die kühne Führung der Dissonanzen wegen jener Eigenthümlichkeit ganz besonders empfänglich ist, ein tieferes Sehnen zu entfalten, und auch außerdem das Fließende in der Behandlung der Tonleiter durch das Uebergreifen und Ausweichen in die sogenannten halben Töne dieses Sehnen bezeichnend darstellt, deswegen, weil ein solches Fließen und Schweben der extensiven Tonverhältnisse desto mehr zur Einkehr der Empfindung und Begehrung in ihre geistige Innerlichkeit einladet, ja unmittelbar die Bewegungen des Sehnens in sich faßt. Aber es ist Sache der Kunst, jene Weichheit und Unbestimmtheit der Formen nicht zur Weichlichkeit und Erschlaffung der innern Spannung des Geistes wie des Tones ausarten zu lassen, wozu besonders ein zu großes Hinneigen zu der Rührung der Sentimentalität zu führen vermag; denn der tiefere Sinn und der eigentliche Charakter der Schönheit, der darin anspricht, wird sonst auf ein nichtiges und gereiztes Treiben der Empfindlichkeit und Empfindsamkeit herabgesetzt, statt in der Herrlichkeit des Ideals seine Macht und geläuterte Klarheit zu entfalten. — Ganz anders, wie das Aufsehnen des Tones in das Ideal, drückt sich dagegen die Erfüllung dieser Sehnsucht nach

dem Ideal aus; Energie des Willens, freudige Kraft, ungestüme Rhythmik der Empfindung, Aufschwung zu dem Erhabenen geben hier den Tonbildungen eine solche Kraft, Fülle und schöpferisch, kühne, siegsfrohe Begeisterung, daß das Ideal selbst bald feurig und kühn durch die Gestaltungen der Töne hindurchstrahlt, bald in Entzücken und Seeligkeit hehrer Lust, Ton und Ideal in wunderbarer Berauschung ihres Gegeneinanderstrebens siegestrunken und himmlisch verklärt in einander aufleuchten, und so der Ton selbst diese Allgewalt und seelige Trunkenheit der Begeisterung intensiv durch die innere Herrlichkeit seiner Klänge, extensiv durch den mächtigen, siegesfrohen Schwung seiner Rhythmen, idealisch gestaltet. — Endlich diejenige Seite der Sehnsucht, wo sie zu den Verwirklichungen des Lebens eilt, drückt in ihrem Verhältniß zu dem Ideal ganz besonders, keck nach Außen strebende Kraft, naiven Uebermuth, humoristische Laune, leidenschaftliche Heftigkeit, und lebensfrohe Gemüthlichkeit in den reichsten Schattirungen der Stimmung aus, und trägt sie so in die Gestaltungen der Töne über. So giebt in der That jede Richtung dieses Sehnens einen andern Ausdruck, eine andere Schöne der Musik, ja selbst eine ganz andere Musik, ließe sich sagen, wenn nicht dieselbe zu sehr entäußert und auseinandergelegt würde, wofern nicht tiefere Momente des Sehnens alle diese Zustände auch in ihrer Entäußerung wieder durchdrängen, und den bloßen Reiz einer geistig oder leiblich mehr befriedigten Sinnlichkeit, welche hier nur Ausartung der Musik wird, immer wieder unsterblichen Andrangs zu der geistigen Hoheit und Herrlichkeit des Ideals emporzögen, und den Mann des Ideals in seiner Kunst nothwendig emportragen müßten. Aber nicht dieses allein giebt diesen Zuständen der Sehnsucht in der Musik eine höhere Vergeistigung, sondern auch das allseitige Berühren, in einander Uebergehen, und sich Durchdringen derselben theilt dem einen die läuternde Flamme, Klarheit und Freiheit des andern mit; um so mehr, je mehr hier das Ideal auch in die Mannigfaltigkeit ihrer Brechungen noch ein regeres Spiel schöpferischer Thätigkeit eingreifen lassen kann, welches die Ge-

staltungen der Kunst auf dem Gebiete der Töne in noch größerer Freiheit, Eigenthümlichkeit und Bestimmtheit ausprägt, was erst durch diejenige concrete Verwirklichung der Töne möglich wird, welche als die Ideenführung in der Musik ihre besondere künstlerische Geltung hat. — Wenngleich die Idee in den Gestaltungen der Musik sich innerhalb des Tones selbst nur unbestimmter, und auf überschwengliche Weise durch Ahnungen und Anspielung auszudrücken vermag, wofern sie nicht die concrete Gestalt der Sprache zu ihrer Verdeutlichung und individuellen Bestimmung anwendet, und so auf ein andres, nämlich das Gebiet des Wortes übergreift, so liegt doch in der Anwendung des Tones, wie ihn der Künstler mit freier Besonnenheit gebraucht, und in seiner Mannigfaltigkeit zu der Einheit der musikalischen Darstellung zurückführt, eine Durchdringung der Tongebilde von der Macht der Idee, welche dem Ton selbst und seiner Behandlung ein noch mehr individuelles Gepräge seiner ideellen Geltung aufdrückt, und ihn innerhalb seiner Eigenthümlichkeit mit größerer Sicherheit anwendet und festhält. Dieses künstlerisch bewußte Hervorheben und Festhalten bestimmter Tongliederungen in einem Musikstücke, ausgehend eben so wohl von der Einheit der künstlerischen Stimmung, welche die Musik ausprägen soll, wie von dem poetischen Reichthum der Modulation der Töne, über welchen der Künstler in den Momenten seiner Erfindung gebietet, sey es, daß geheimnißvolle Urlaute seines eigenen geistigen Lebens oder sinnvolle Anklänge und Tonbewegungen von Außen her ihn ergreifen und zur Begeisterung aufregen, bildet die eigentliche Ideenführung der künstlerischen Darstellung in der Musik; und diese eigenthümlich ergriffene, gewählte und in ihrer Geltung erwogene Tongliederung, welche bald als Inspiration des Augenblicks, bald als stark behauptete Tonbildung den musikalischen Gang der Tonbewegung hebt und fortträgt, und das Gefüge der Töne erst mit größerer Bestimmtheit individualisirt, pflegt die Kunst selbst mit dem Ausdruck der musikalischen Ideen zu bezeichnen, und in ihnen mit Recht die Individualität und Originalität des künstlerischen Geistes, so wie das Sinnige und Kühne seiner Entfal-

tung ganz besonders anzuerkennen, indem in ihnen erst die völlig concrete Durchbildung der Tonmassen zu der Bestimmtheit des Kunstwerks möglich ist; denn wo der Künstler selbst nicht weiß, was seine Tonfügungen bedeuten sollen, kann er nur die Unklarheit des Tones steigern, nicht die ideale Mächtigkeit desselben durch die musische Gestaltung desselben zur vollen Freiheit erheben. Und so würde es auch bei aller dieser Individualisirung und ideellen Durchdringung der Tongebilde immer nur Nüchternheit und Verkennen des innersten Wesens der Musik selbst seyn, wenn der Künstler den intellectuellen Ausdruck der Idee zu bestimmt in dem Tone bezeichnen wollte; denn dadurch würde entweder ein zu materielles Einführen von Naturklängen dasjenige in die Musik hineinlegen, was kaum als flüchtige Anspielung bestehen kann, ohne die tiefere Gewalt der Musik aufzuheben, und dieselbe zu stark mit der Aeußerlichkeit zu vermischen, nämlich das Schildern und Ausmalen der äußern Erscheinungen des Daseyns durch die Reminiscenz ihrer Naturlaute; oder es würde eine zu starke Charakterisirung der musikalischen Ideen vermittelst zu starr gemessener Tonbewegungen, und zu strenggeschlossener Tonerfüllungen jene Sehnsucht nach dem Ideal ganz aufheben, welche erst das tiefere Wesen des Tones völlig ausfüllt, und zur Schönheit gestaltet. Nur da, wo das Humoristisch-Bizarre und Phantastische als besondere innere Stimmung in die Tongestaltungen der Musik eingreift, und den Contrast zwischen der Innerlichkeit und Aeußerlichkeit des Tones nur sprungweise und selbst contrastirend vermittelt, ist auch die letztere Art von rein intellectuell bestimmter Führung und Fügung der Tonmassen, aber nicht als bleibend, sondern nur als vorübergehende und ergänzende Figur humoristischer Laune und humoristischer Schroffheit an ihrer rechten Stelle; aber auch da, wo, wie auf einzelnen Wendepunkten der geistlichen Musik, der künstlerische Geist in der Resignation seiner Stimmung auch die Eigenheit und subjective Innigkeit derselben in und mit den Gestaltungen der Töne dem Absoluten selbst zum Opfer bringt, wird er durch das Aufgeben der idealen Innigkeit der Töne zu dem stärkern Charakterisiren des wol-

lenden Princips in den Tönen hingeführt, um durch dasselbe die Auflösung in das Absolute zu vermitteln, und nicht in Schwachheit, sondern in Energie des Geistes in ihm unterzugehen, und der Ton erlangt dadurch gleichfalls eine größere Festigkeit, Starrheit und Gemessenheit, welche nur zu leicht zu einer allzu intellectuellen Führung des Tones übergreifen kann, wenn die geistige Stimmung nicht tief genug erfaßt wird; denn hier ist es vielmehr ein sich gegenseitig concret gewordnes Aufheben von Idee und Ideal, welches als Energie des Seyns in den Tongestaltungen aufstrebt, und worin die Musik selbst der geistigen Stimmung nach dem Absoluten zu folge, die sie ergreift, aufgehen will zur absolu-Substanz seines Daseyns. — Von jenem phantastischen Reiz des Tones, in welchem die Musik auch die intellectuelle Gestalt der Tonbildung als besondere Figur ihrer Gestaltungen in sich aufnimmt, unterscheidet sich jedoch durchaus dasjenige, was als das Phantasiren in der musischen Kunst bezeichnet wird, wenngleich es ebenfalls eine besondere Führung der musikalischen Ideen fordert und in sich aufnimmt. Das Phantasiren in der Musik ist ein ursprüngliches concretes Schaffen von Tongebilden, indem sich musikalische Ideen und geistige Stimmungen, die sie bezeichnen, in und mit der Verwirklichung des Tones selbst so innig und ganz ursprünglich durchdringen, daß das Innerste und Aeußerste der musikalischen Tongefüge in einem einzigen Guß sich vollendet. Daher ist es auch nur die Instrumental-Musik, welche dies zu bewirken im Stande ist; denn da die Vokal-Musik sich ganz mit der Führung des dichterischen Wortes verknüpft, so würde dies wegen der überwiegenden Momente der Idee in dem Worte zu viel schöpferische Kraft und Fülle des Geistes nothwendig an sich reißen, als daß der Ton mehr als nur ein einfaches Geleit seiner Grundhaltung dem dichterischen Wort zu geben vermöchte, um es vielmehr zu beruhigen, oder auch es noch mehr über sich selbst aufsteigen zu machen, als ihm in seiner Begeisterung in Wechselerregung und gegenseitiger Entwickelung gleichmäßig zu begegnen; und so entsteht in diesem Verhältniß vielmehr ein kühnes Improvi-

siren, wie es auf der Poesie des Wortes beruht, als ein schöpferisches Freiwerden der Töne in der musikalischen Gestaltung des Augenblicks. Dagegen auf dem musikalischen Instrument allein, ohne die Vermittelung des Wortes, erhebt sich eben deshalb die musikalische Phantasie zu ihrer ganzen Freiheit und Mächtigkeit, weil sie sich völlig in den Ton versenken kann; und so sind es dann bald eigenthümliche musikalische Ideen des Künstlers, welche als freie Inspiration in die Tongefüge der Musik sich herüberbilden, in und mit den Tönen selbst sich weiter entzündend, fortströmend, sich brechend, hebend und wieder senkend; bald wieder sind es anderweitig gegebene, musikalische Ideen und Anklänge, besonders Naturklänge und Liedesweisen des Volkes, welche, in lyrischer Begeisterung der Töne gegeneinander getragen, und in einer Fülle kühner, musischer Gedankenbeziehungen sich begegnend, dann wieder in einander zur Einheit des Ganzen aufgelöst, und in verändertem Aufschwung der Tonbewegungen in ganz neue und freie Gebiete des musikalischen Dichtens und Schaffens übergetragen die Mächtigkeit und schöpferische Freiheit der Phantasie eben so sehr aussprechen, wie die reichste Gewandtheit in augenblicklicher Führung musikalischer Ideen und musikalischer Klänge. Dieses musikalische Phantasiren bezeichnet den Anfang und das Ende des musikalischen Schaffens auf dem Gebiet des musikalischen Instruments; aber die ersten Anklänge, welche dem Instrument entlockt werden, sind nur versuchte Evolutionen der Töne selbst, in einem noch ganz unvermittelten Zustande des Handelns, und sind nur erst ein Naturspiel mit den Tönen; dagegen das in sich frei gewordene Phantasiren auf dem Gebiet der Töne setzt die volle Mächtigkeit über das Instrument eben so wohl, wie über die Zusammenfügung der musikalischen Idee zu einem Ganzen voraus, und in ihm wird die Kunst selbst ein kühnes Spiel mit ihrer eigenen Kraft; aber eben daß es nur ein so kühnes Spiel der eigenen Kraft ist, wenn es wirklich zur künstlerischen Freiheit wird, fordert nothwendig auch die Kühnheit musikalischer Begeisterung durch das Ganze hindurch, wenn es nicht zu einem Spiel mit

Schwierigkeiten, oder zu einer Tändelei musikalisch herumschwärmender Laune herabsinken soll; und in dieser Begeisterung ist es zugleich das Ergriffen werden von der Macht des Ideals, welches ihm und seinen Gestaltungen den höheren Adel der Schönheit auszuprägen vermag. Jedoch, wenngleich das Phantasiren die höchste musikalische Freiheit im Verhältniß zu dem Instrument selbst ausspricht, und so einen Ausgang der Kunst bildet, so ist es doch keineswegs deshalb auch Gipfelpunkt aller instrumental-musikalischen Kunst; denn was der Geist in seinen innersten Tiefen ersinnt, dichtet, bewegt und ergreift, sey es in Wort, Licht oder Ton, ist nicht Werk des Augenblicks in seinem Hervortreten zur bestimmten äußeren Gestalt, sondern bedarf bei aller Glut der Begeisterung und Fertigkeit für die That einer tiefen Sammlung, in sich Bewahrung, und allseitigen Durchleuchtung seiner Momente und ihrer Beziehungen zu der äußern That, auf daß es großartig und frei die ganze Herrlichkeit des Geistes ausspreche, und durch und durch die Masse durchläutere. — Daß dieses mit Freiheit und Besonnenheit eben so wohl, wie mit tieferer Einsicht geschehe, ist Sache der musikalischen Composition, welche in der vollen Nachhaltigkeit ihres Wesens dem musikalischen Phantasiren gerade gegenübersteht, und erst das gediegene Kunstwerk fest und sicher vollendet. Denn indem sich der componirende Meister überall der musikalischen Ideen, die ihn ergreifen, und seinen Geist schöpferisch bewegen, klar bewußt wird, und in der Einheit eines Ganzen, wie in der reichen Vielseitigkeit der Beziehungen dieselben überschaut, ihrer bestimmten Geltung und Anwendung innerhalb der Sphäre seiner Tonschöpfung im voraus gewiß ist, und denselben von seinen musikalischen Motiven und der festen Tendenz seines Tonstückes aus die rechte Stellung und Bedeutung anweist, vermag er erst die Schöpfungen der Töne in ein wohlgefügtes Ganze zu ordnen, und den tieferen Bewegungen seiner Begeisterung, welche auf dem Gebiete des Schönen durchaus unerläßlich ist, diejenige Sicherheit und Wahrheit zu geben, welche auch Treue gegen das Ideal selbst ist, und wodurch es in der vollen Wärme und Innigkeit der

Sehnsucht in die Gestaltungen der Töne einspielt. — Zwei Seiten sind es hier, in welche sich jedes Tonstück auseinander legt, die Melodie und die Harmonie, jene die Besonderung der Individualität der musikalischen Tonreihen als bestimmte Weise der Entfaltung derselben ausprägend, diese die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen der Töne als ein Gemeinsames auf dem Gebiet derselben kund gebend; aber es ist noch bei weitem nicht genügend, daß bei der Harmonie die wissenschaftliche Kenntniß des Generalbaß, wie bei der Melodie das tiefere Verständniß des Contrapunktes die musikalische Composition leite, und ihre Erfolge sichere, denn es ist nur erst dadurch dort die Wahl der entsprechenden Dreiklänge und ihrer allseitig möglichen Bindung für den gegebenen Fall gesichert, hier die freie Bestimmung der melodischen Tonfolge durch den möglichen Ueberblick ihrer Variirung nur erst erleichtert, keineswegs unbedingt gegeben; daher sind dies blos vor dem Unmöglichen und Ungereimten schützende Bedingungen der Composition, aber Begeisterung und Besonnenheit haben erst den tieferen Weg musikalischer Erfindung zu gehen, ehe sie sich dieser mehr formellen Richtung ihrer Thätigkeit hingeben. Vieles tönt als Melodie in aller Regelgerechtigkeit seiner Form anmuthig und lieblich, und doch ist es losgerissen von dem innersten Wesen der Musik, wie des Ideals, nur ein flüchtiger Schein, der der innersten Tiefe ermangelt; eben so giebt es Harmonien genug, die ververknüpft mit der Melodie, (denn Harmonien für sich sind nur Ausgänge der Musik, nicht eine fortschreitende Entwickelung und Lösung musikalischer Ideen,) dieselbe heben und beleben, ohne doch ein tieferes Verständniß derselben zu bewirken, und sie in der Wahrheit des Ideals selbst zu tragen; sie sind nur ein Gaukelspiel hinreißender Klänge, nicht die geistige Macht der Musik selbst. Die Melodie hat vor allem die musikalische Idee tief und innig zu ergreifen, die Einheit des Ganzen geistig frei, kühn und sicher an ihr Ziel zu tragen, und sich mit aller Energie der Sehnsucht in dem Ideal zu spiegeln und zu beseelen, denn in ihr spricht sich der individuelle Geist der Musik selbst aus; die Harmonie

dagegen trägt die allgemeine Begeisterung der Töne als das Urelement ihres Daseyns. Sie warnt die allzurege Bewegung der Melodie, und hält sie zurück, wenn sie zu ungestüm enteilt; sie nimmt Theil, freut sich und klagt mit ihr in den innigsten Bewegungen ihres Ganges, folgt selbst der Zerrissenheit ihrer Schmerzen in dem wilden Gegensatz der Dissonanzen, und reißt sie noch leidenschaftlicher fort, oder beruhigt und gleicht jenen wilden Drang der Töne wieder durch sich aus, und läßt so bald die Melodie ausgehen von ihr selbst, bald ruft sie sie wieder zu sich zurück, und geleitet sie fort, und führt sie zu ihrer Ruhe; so nimmt sie dann bald die Grundbewegungen des Absoluten, bald auch wieder die Mannigfaltigkeit der objectiven Lebensbewegungen in sich auf, aber tritt überall mit der Melodie in die innigste Wechselwirkung, in der diese nothwendig ihr wieder begegnet. Hier ist es auch, wo die Macht des Ideals so gewaltig in die Urgestaltung der Töne eingreift, und wo die musikalische Composition die schöpferische Gewalt der Töne in den innersten Tiefen ihrer Geltung und ihrer Beziehung zu dem Ideal zu ergreifen hat, wenn inniges Leben, Licht und Begeisterung des Ideals in die innersten Verhältnisse der Tongebilde eindringen, oder sie vielmehr aus sich selbst erzeugen soll; indem sie nur so dem Geiste in seinen Schöpfungen die tiefere Einheit seines Wesens bewahrt und hervorruft. Dieses Wechselverhältniß zwischen Melodie und Harmonie wird noch besonders vermittelt durch die Modulation, denn indem hierin Melodie und Harmonie sich gegenseitig bricht und aufhebt, so entsteht in ihrem Fortschreiten jene Nüancirung von beiden, wodurch die eine in die andere übergehend, dennoch wieder sie selbst bleibt, und gemeinsam mit jener an ihr Ziel eilt. Daß dieses auf treffende und überraschende Weise geschehe, giebt dem Musikstücke einen besondern Reiz, und es ist Sache der Composition in mannigfaltigen Anklängen und Anspielungen der Töne diese Mannigfaltigkeit ihrer Beziehungen fein, sinnig und geistreich ineinander zu fügen, ohne das Grundgepräge der Tondichtung selbst zu verhüllen, vielmehr es dadurch noch mehr zu beleben und hervorzuheben. Nur das

Unisono der Alten, nach welchem sich im Diapason ihr lyrisch dramatischer Gesang seine bestimmte Gestalt gab, enthält ein völliges Zusammengehen in die Einheit des Identischen von Melodie und Harmonie, welches in der That den Reichthum der Modulation aufhebt, und ohne den Reichthum der Poesie des Wortes nur zu leicht zur leeren Einförmigkeit wird, aber auf alle diejenigen Zustände des Lebens angewandt, wo die concentrirte Kraft des Geistes und der Massen die Identität des Gemeinsamen bedingt, wie in einzelnen Momenten religiöser und politischer Erhebung und Hingebung, eben weil es hier die innere Wahrheit des Zustandes in ihrer ganzen Tiefe ausspricht, auch einen gewaltigen Eindruck zu machen im Stande ist, und das Gemüth mit sich fortreißt. Es hat aber die Composition damit noch nicht alles erreicht, daß sie sich in die Tiefen des Geistes wende, und aus seiner Mächtigkeit in Wahrheit und Treue, Idee und Ideal auf dem Gebiete des Tones entfalte, sondern sie muß sie auch in der Aeußerlichkeit der Tongestaltungen bewahren; deßhalb darf sie durchaus ihre Freiheit der Darstellung keineswegs darin suchen, daß sie dem einen Mittel der Tonerzeugung dieselbe Lösung ihrer Tongebilde zumuthe, wie dem andern; denn einmal würde sie hier von der Mächtigkeit des körperlichen Stoffs und seiner Nothwendigkeitsschwere hinwegsehen, also ein Moment der Kunst selbst aufgeben, an dem sie nicht blos sich, sondern auch in und mit ihm den Stoff selbst verherrlichen soll; sodann würde sie das Individuelle und Qualitative der Töne unbeachtet lassen, und in so fern nur einseitiges leisten; und doch ist ein ganz anderes der Ton der Saiteninstrumente und ihrer Führung, als der Blaseinstrumente und ihrer Leistungen, oder wie der der menschlichen Stimme und ihrer Behandlung. Denn während die Blaseinstrumente vorherrschend kühne Kraft und Innigkeit der Stimmung aussprechen, heben die Saiteninstrumente, besonders gestrichen, eine reiche Mannigfaltigkeit concreter Zustände des Tones hervor, in welchen die musikalische Idee in besonderer Modification der Klänge mit größerer Klarheit und Bestimmtheit sich hindurchbildet, indem sie nächst der menschlichen Stimme die

größte Bildsamkeit des Tones aufzeigen; bald ihn objectiv härtend oder subjectiv erweichend, bald ihn wieder indifferent haltend, oder auch mit verständiger Klarheit aussprechend, und bald auch ihn wieder in inniger Erhebung in sich vertiefend, oder auch umgekehrt, wie bei dem *gerissenen* Spiel der Harfe und der modernen Lyra leidenschaftliche Kühnheit und die düstere Glut eines unermeßlichen Sehnens aufregend, oder wie in der *geschlagenen* Saite durch lauter Anklänge und Anspielungen sinnig oder reizvoll dahin eilend, und so die eigene Stimmung fast zu weich, wie das jetzt außer Brauch gekommene Klavier andeutend, oder auch wieder leicht, wie das Pianoforte, zu äußerlich aufrauschend, aber deshalb auch nicht brillant und discret genug in seinen Tönen zu handhaben, damit es in seinen Resonanzen nicht sich selbst übertäube, und der Ton zur harten Aeußerlichkeit werde. Die menschliche Stimme dagegen in ihrem seelenvollen Reiz bedarf wieder einer andern Führung der Töne innerhalb jener Gränzen von Baß und Tenor, Alt und Sopran; denn während in ihnen der Gegensatz der Geschlechter, und des jugendlichen und männlichgereiften Alters der Menschen in besonderer Charakterisirung hervortritt, ist es auch nothwendig in dieser Schattirung die Tongebilde und das geistige Leben, was sie zu durchdringen vermag, eben so wohl, wie in anderer Beziehung das Nationale und Individuelle der menschlichen Natur in den besondern Gestaltungen der Tonstücke wesentlich zu ergreifen und festzuhalten. Denn jene Zwitterklänge, mit denen hier Zeit und Sitte den Grundtypus der menschlichen Natur zu überschreien versucht hat, berühren in aller Kunstfertigkeit immer nur kalt und unnatürlich den Hörenden, bedürfen immer erst einer besondern Abstraction desselben, um sich in den Kunstgenuß zu vertiefen, oder einer tiefen geistigen Resignation innerhalb ihrer Klänge von Seiten des Sängers selbst, und sind daher nur, wo diese Resignation ihre rechte Weihe zu erlangen vermag, anzuerkennen, bedürfen aber auch dann noch, wie überhaupt alle Instrumental- und Vokalbehandlung der Töne eine besondere Rücksicht des Komponisten; wenngleich sie hier in der Voraussetzung der größeren Kunstfertigkeit des

Sängers mehr durch das Kühne und Gewaltige seiner Tongänge als durch eine reichere objective oder absolute Entfaltung der Töne geltend demnoch von Seiten der Composition eher Verdeckung als Hervorhebung der Individualität des Subjectiven nothwendig erfordern. Allein was auch die Individualität der menschlichen Stimme und des Instruments der Composition besonderes zur Berücksichtigung biete und erheische, so ist es doch noch keineswegs hier genügend, daß beide in ihrer Art, und innerhalb ihrer naturgemäßen Gränzen ihre musikalische Bedeutung empfangen, sondern es muß auch die Composition durchaus das Streben festhaltend es dem anwendenden Künstler wohl und heimisch zu machen auf seinem Gebiet des Tones; was nur durch das Freiwerden desselben in der Individualität seines Tonbereichs möglich ist, und was die Composition stets zu bewahren hat, damit er theilnehmen könne an der schöpferischen Macht der Idee und des Ideals, die das Tongebilde beseelen; sonst wird das Musikstück als Musik zur todten und leeren Form, in der die anwendende Kunst sich in Schwierigkeiten abmüht, ohne zu ihrer eigenen Mächtigkeit emporzusteigen, anderer Mißgriffe der Instrumentirung nicht einmal zu gedenken, die leicht von selbst schon schreiende werden. Was so durch die Composition sinnig und schön, und in seiner Schönheit eigenthümlich entworfen worden ist, bedarf jedoch auch von Seiten der ausübenden Kunst in der Musik noch eine besondere Durchbildung, damit das Tonstück in seiner Schönheit und Bedeutung sich auch als solches wirklich darstelle; und so ist es der Vortrag, welcher erst das Tonstück in seiner musikalischen Geltung vollendet, und die Tondichtung selbst zur vollen Anschauung bringt.—Es ist nicht zu läugnen, daß den in Tönen dichtenden Meister nicht selten die Anschauung der Partitur irgend einer geistreichen und idealen Composition mächtiger ergreift und hinreißt, als die ausgeführte Musik davon, und sey sie auch noch so gelungen, und der geniale Beethofen der äußeren Vernehmbarkeit der Töne beraubt, schuf desto gewaltiger in Tönen, von Außen ungehemmt, und ganz in sich selbst ergriffen und bewegt von dem Riesengeist seines innern Tonlebens und musikalischen Gestalt

tens; und so ist es auch in der That überall erst das innere geistige Leben und Schaffen der Töne und in den Tönen, welches die Aeußerung derselben ganz durchdringen muß, wenn die Musik als die Poesie der Töne ihre tiefern Beziehungen zu dem Ideal entfalten soll; aber so nahe sie hier dem Urquell ihrer Begeisterung steht, wenn so der Künstler innerlich schaffend den Ton gestaltet, und die Tongestaltungen innerlich durchlebt, an ihren äußeren Zeichen sie innerlich erweckt, und sie in der eigenen Phantasie nun schöpferisch fortträgt, ohne ein wirkliches Vernommen haben der Töne, und ohne eine Erneuerung ihres concreten Gehaltes, so innerlich auch derselbe schon ursprünglich dem Geiste des Tondichters gegeben sey, — und hätten, wie in der Seele des Sehers auch nur geistige Urklänge des Daseyns zu ihm geredet, giebt es keine Musik als Kunst ohne das Bewußtseyn des Tones; und wenn auch irgend jemand, ohne den Ton je vernommen zu haben, an dem Zeichen der Töne allein ein Verständniß der Tonfügung erlangte, und innerhalb desselben eine musikalische Composition gestaltete, es würde für ihn etwas ganz andres seyn, als was die Musik selbst uns bietet, und sogar den musikalischen Gesetzen sich innig anschmiegend, würde ein solch abstractes Bild der Töne doch überall da, wo es auf die Intensität und Individualität der Töne ankömmt, alles Geistes der Musik nothwendig entbehren. Umgekehrt würde aber die musikalische Kunst auch für den nur zur Einseitigkeit werden, der, wenn er es anders vermöchte, sie nur innerlich vernehmen und erfassen wollte; denn abgesehen von dem unendlichen Reize, welchen die innere schöpferische Erzeugung der Töne dem Geiste bietet, und die daher den Meister so gewaltig zu ergreifen vermag, daß er lieber innerlich hört, sinnt, träumt, ja sich selbst vergißt, so ist doch das überwiegende Ergreifen aller und jeder Composition auf innere Weise bei dem, der es vermag, nicht blos ein solches Hingeben an den Geist der Töne, sondern vielmehr ein desto mehr Beurtheilung werden und Entgegentreten der schöpferischen Eigenthümlichkeit der Composition; die innere Erfüllung des Tones mit seinem concreten Gehalt geht verloren, und es wird vielmehr ein Neben-

componiren des Componirten, statt ein Ergreifen seiner geistigen Bedeutung. Aber was hier als vereinzelte Richtung auf dem Gebiete der Kunst und als ein Aufheben ihrer äußeßeren Bedingungen dasteht, in denen sie sich doch erst als Kunst ganz durchzusetzen und die Nothwendigkeitsschwere und Starrheit des äußern Stoffs zu überwinden vermag, und was so der Vollendung der musikalischen Kunst durch den Vortrag sogar entgegenzustehen scheint, wird gerade das geistig Vermittelnde für den musikalischen Vortrag; denn in der That kein Vortrag ist möglich, der irgend den Forderungen des Ideals zu genügen vermöchte, wofern nicht der vortragende Künstler selbst die Composition des Tondichters in ihrer innersten Tiefe ergreift, und sie innerlich schöpferisch durchlebt, so daß sie ihm nicht blos zum musikalischen Verständniß, sondern in und mit ihm zum Geist und Leben der musikalischen Idee selbst wird. Daher ist es so wichtig, wenn einzelne Meister der Tonkunst das Verständniß auch jedes andern Gebiets der Tonerregung an den Gesang anknüpfen, weil dieser durch das überwiegend Subjective seiner Bedeutung schon für sich schöpferischer und inniger sich mit jener Urpoesie der Töne verbindet, in welcher der Geist die Töne nur geistig durchlebt und gestaltet. — In der Behandlung der Vokalmusik tritt, da die menschliche Stimme sich mit der größten Freiheit bewegt, auch jener Unterschied noch schärfer auseinander, welcher den Vortrag in den gebundenen und parlanten Stil bestimmter von einander absondert, und welcher sich überhaupt bei dem Vortrage als stetige und discrete Folgebildung der Tonreihen kundgiebt; denn indem nur ein Theil der Instrumente, wie z. B. die gestrichenen Saiten-Instrumente beide Arten des Vortrags gleichmäßig gestatten, vertragen andere wieder nur eine von beiden, wie z. B. Orgel, Harmonika und Euphon nur den gebundenen Vortrag, während bei dem Pianoforte das Umgekehrte wenigstens weit überwiegend der Fall ist; und doch ist gerade diese Unterscheidung des Vortrags eine so ursprünglich nothwendige, indem sich die individuelle Bedeutung des Stücks so durchaus daran anknüpft, daß nur die Gestaltung des Tones selbst als das Ursprünglichere dasteht. — Es ist schon aufgezeigt, wie jedes In-

strument in ihm seine Eigenthümlichkeit hat, und in ihm vermag sich auch erst die geistige Seite des Instruments frei zu entfalten. Daher beginnt der Vortrag die Entfaltung seiner Schönheit in und mit dem Tone selbst auf dem Instrument eben so wohl, wie in der menschlichen Stimme, indem er der Massenhaftigkeit des Körperlichen entrissen, innerhalb seiner nothwendigen Eigenthümlichkeit zur freien Selbstständigkeit erhoben und in ihr vergeistigt wird; dazu gehört aber durchaus ein Durchbrechen der Zustände selbst. Die menschliche Stimme in ihrer natürlichen Verschleierung und Gebundenheit des Tones, in der überdem das Subjective der Richtung so bedeutend vorwaltet, bedarf der objectiven Klarheit und Lösung ihrer Bande, damit der Ton nicht blos mächtig und stark austöne, und in größerer mechanischer Gewandtheit anspreche, sondern damit allseitig der Geist ihn durchdringe und beseele, und so auch das Ahnungsreiche, Sinn- und Gestaltungsvolle, welches die innere schöpferische Macht des Ideals bietet, und die Composition setzt und bezeichnet, in ihm durch und durch zur geistigen Organisation sich erhebe; nur so getragen, nicht durch das äußere Portamento allein wird ihm der höhere Ausdruck und in Einverständniß mit der musikalischen Idee, die er entfalten soll, wird diese nun erst Geist und Leben. Daher muß aber auch der ausübende Künstler jenen Schmerz und jene Freude, so wie jene hehre Aufwallung des Gemüthes zu dem Ideal und jene sinnreiche Charakterisirung der Zustände, welche die Composition setzt, durch und durch nicht blos verstehen, sondern auch davon ergriffen werden, damit auch der Ton diesen geistigen Reiz des Ausdrucks erhalte, und er ihn in Treue und Wahrheit bezeichne; und was so von der menschlichen Stimme gilt, das gilt auch von der Behandlung des Instruments innerhalb der Eigenthümlichkeit seiner Sphäre; auch hier muß der eigenthümliche Ton des Instruments innerhalb seiner Individualität eben so wohl zur gesteigerten Innerlichkeit, wie zur größern Klarheit seiner Aeußerlichkeit erhoben werden, damit er rein und allseitig in seiner individuellen Durchdringung ansprechend, den Reiz höherer Vergeistigung in und mit der Kraft und Sicherheit seiner Ansprache verbinde, und so dem

ausübenden Künstler gestatte, die innere geistige Bewegung und das eigne tiefere Verständniß der Composition geistig tief und seelenvoll an das Instrument zu übertragen; so erst trägt er den Ton nicht blos auf den Flügeln technischer Gewandtheit und Fertigkeit hin, sondern auf der Seele des Liedes, in der er ihn innerlich selbst ergreift. Aber dies zu erlangen, genügt noch keineswegs, daß das Instrument durch ein anhaltendes edleres Spiel in sich selbst tonfreier und geistig bewegter anspreche, sondern daß es innerhalb seiner Tonsphäre den Gegensatz seiner Klangbewegung aufnehmend, in und mit ihm sich durchdringe, und so in diesem concreten Zusammengehen die innere Eigenthümlichkeit ergänze, und in Mannigfaltigkeit vermittle; nur dadurch vermag das Instrument zum fortgesetzten freien Organismus des Geistes zu werden, in welchen sich die musikalische Idee und die Begeisterung des Künstlers durch und durch spiegle. So tragen vielfach die Töne der Blasinstrumente etwas Düsteres und Schwermüthiges in sich, was nur bei den einen, wie in Flöte und Fagott, mehr in sanften Anklängen ertönt, bei andern, wie in dem Klange der Posaunen und Hörner, mehr in übergewaltiger Macht hervorbricht; wer es ihnen ganz entnehmen wollte, würde ihre innerste Individualität durchaus zerstören, und doch kann nur alles in ihr am innigsten sich mit dem Geiste berühren; aber ein freudiger Aufschwung und leuchtender Strahl der Klarheit und Heitere muß nothwendig diese Töne durchziehen, dort weicher und zarter, hier feuriger und energischer, damit der Ton aus seiner Einseitigkeit zur Freiheit heraustrete, und die äußerlich objective Haltung und Abründung der Töne, welche die allen Instrumenten naturgemäße ist, muß nothwendig in dieser besondern Vergeistigung des Objectiven, wie in dieser individuellen Hindurchbildung des Subjectiven, welche sich darin ergänzt, zur höheren Gestalt des Vortrags sich erheben, damit der Geist und die Begeisterung des Künstlers auch in ihr sich allseitig ausspreche, und die Fertigkeit und Discretion in der Behandlung der Töne die ganze Poesie der Musik in sich zu tragen vermöge. — Nächst dem Ton und seiner idealen Tragung ist das Zweite der declamatorische Ausdruck der Tonführung, innerhalb dessen sich der musikalische

Vortrag gestaltet, d. h. daß der Ausdruck der Töne und ihrer Verbindung nicht blos den musikalischen Ideen und ihrer Charakterisirung folge, sondern sie selbst erst zur vollen Anschauung erhebe. Hier ist es nicht genug, daß der Vortrag sich der musikalischen Ideen ganz bemächtige, sie sinnig und verständlich darlege, und in dem Bau der musikalischen und rhythmischen Perioden, ihr Steigen und Fallen und ihre individuelle Schattirung überhaupt festhalte und unterscheide, sondern daß er wahrhaft begeistert die innere Poesie derselben ausspreche, sonst wird derselbe nur Werk der Intelligenz allein, und allenfalls der sie begleitenden Empfindungsweise des Künstlers, nicht die schöpferische Erfindung des Meisters, die hier in der Freiheit des Ideals die tiefe Bedeutung der Töne ausprägt, und ihre äußere Form durchbricht; und wenngleich die Vokalmusik dies mit noch größerer Klarheit und Mannigfaltigkeit zu thun vermag, da es zugleich das Wort ist, in welches sie ihre Begeisterung ausgießt, und so in der Darlegung desselben so sehr die Elemente der eigentlichen Declamation der Rede in sich aufnimmt, daß sie in der recitativen Behandlung des Gesanges fast ganz in dieselbe übergeht, — so ist doch außerdem die musikalische Nüancirung der Töne von der Art, daß sie nothwendig eine große Mannigfaltigkeit in der Unterscheidung und dem Ausdruck ihrer Geltung voraussetzt, in der erst der musikalische Vortrag bedeutsam wird, und gerade dann noch mehr bei dem Vortrage der Instrumentalmusik für sich allein, weil hier die Abwesenheit des Wortes eine desto reichere und schärfer bestimmte Charakterisirung in der Ausdrucksweise der Töne erfordert, damit sie sich wesentlich zur Klarheit und Bedeutsamkeit der künstlerischen Idee emporheben. So ist es auf dem Gebiet der Töne für sich ganz besonders die Kühnheit und Zartheit in Ergreifung der künstlerischen Momente der Idee, in dem Markiren ihrer Bedeutung, in der Handhabung ihrer Figuren und Coloraturen, in dem Anschmiegen, ja divinatorischen Berühren der Stimmungen und selbst Launen (Capricen), die sie voraussetzt, oder in sich aufnimmt, in dem Steigen und Sinken ihres Tonfluges, wie indem Anschwellen und Erweichen der Töne, und in dem Tragen der ideellen Einheit durch die ganze Mannigfaltigkeit der Tonent-

wickelung selbst, — welche es möglich macht, jene Momente der Sehnsucht, in denen der Ton dem Ideal begegnet, zu ihrer vollen Mächtigkeit zu erheben, und durch die Mittheilung der inwohnenden Begeisterung bald innig und tief zu rühren, bald mächtig und siegreich zu erheben, und in gleich schöpferischer Bewegung den Geist des Hörenden mit sich fortzureißen. In dem rhythmischen Fortschreiten der Töne ist es besonders der kühne Schwung, wie die leicht hinschwebende Bebung derselben, welche dort in dem Nachdruck und den Accenten der Kraft, hier in der leichten Beweglichkeit derselben das Individuelle der Tonstimmung charakterisirt und in der Tragung der Tempi in ihrer Uebereinstimmung mit dem Aufschwung der Gemüthsstimmungen, so wie in ihrer Abänderung, Beschleunigung oder Verzögerung jenem Verhältniß gemäß das Wechselspiel geistiger Bewegungen und äußerer Beziehungen in den Tönen entfaltet, aber nur in jener Vergeistigung der Bewegung innerhalb der gegebenen musikalischen Idee den Vortrag auch hier erst zu seiner Schönheit gestaltet. Jedoch alle diese Gestaltungen auf dem Gebiet der Töne würden den Vortrag noch immer nicht ganz zu seiner individuellen Freiheit und Selbstständigkeit erheben, wenn nicht der Stil ihn noch individueller charakterisirte. Denn so wie auf dem Gebiet der Declamation im Wort ohne die Unterscheidung der rednerischen und mimischen Momente der Declamation durchaus keine Freiheit derselben möglich ist, so verhält es sich hier mit dem Stil des musikalischen Vortrags. Der gebundene Stil, welcher bei dem Vortrag der geistlichen Musik vorherrschend seine Anwendung findet, gehört überhaupt überall dahin, wo der Charakter des Musikstückes die ernste Einkehr in sich selbst, die höhere Resignation des Menschlichen, ihr Hingeben an die unendliche Macht des Absoluten und in verklärter Form der Auffassung an die Herrlichkeit des Göttlichen in sich bedingt; es ist die unendliche Selbstverläugnung des natürlichen Lebens bis in die innersten Reize seines geistigen Daseyns hinein mit seiner Dialektik und seiner Freiheit des Wirklichen, nicht die Gebundenheit der Naturzustände, welche diesen Stil setzt; denn im letztern Fall wäre es nur Mangel an Freiheit und Durchbildung der Natur, also nur natürliche

Beschränktheit, in der er sich entfaltete, mithin hier in seiner Anwendung eine Unfreiheit der Kunst selbst; dagegen in seinem eigentlichen Wesen ist er etwas so Gewaltiges, und setzt so viel innere Energie und Durchdringung der Kraft voraus, daß die ausübende Kunst ihn wenigstens für die menschliche Stimme zum Fundament aller ihrer Gesangbildung erhebt; und freilich in ihm vermag sie auch nur ihre höchste Vollendung zu erreichen, da es hier die concreteste Ueberwindung des Ich selbst ist, welche sich darin kund giebt; Freude und Schmerz, Innigkeit und Erhabenheit der Gemüthsstimmung spricht sich in ihm auf gleich energische Weise aus, aber das Wohlgefallen an den Dingen hört in ihm auf. Daher vermag er auch ganz besonders rein die höheren Momente idealer Sehnsucht zu tragen, und muß dies nothwendig, wenn er nicht in absolute Erstarrung des Tonlebens übergehen soll; aber so tief und innig ist auf einzelnen Höhen seiner Erscheinung seine Hinwendung zu dem innersten Grunde des Daseyns, daß auch das Ideal in und mit ihm sich hingiebt an den Urgrund seines Wesens, das Absolute selbst. Daher diese Einfachheit, aber Nachhaltigkeit in dem Tongange dieses Stils, welche selbst in dem Rückschlag des weitausgehaltenen Tones seiner Cadenzen der erhabenen Ruhe des Absoluten zueilt, und so ist die innerste Macht seiner Schönheit seelige Ruhe und kühner Heimgang in die Herrlichkeit des Absoluten; aber nur dadurch, daß der muskalische Vortrag der Composition gemäß diese Momente des Ideals in sich aufnimmt, und in seiner Bindung der Töne ausprägt, wird dieser Stil erst zur Freiheit des Ideals selbst erhoben. Der parlante Stil dagegen gehört derjenigen Seite des Vortrags zu, wo es gilt, das Leben selbst in seiner concreten Wirklichkeit und in der Dialektik aller seiner Momente zu erfassen; jener lebensfrohe Tonjubel, der sich an dem Reiz und der Lieblichkeit des Lebens selbst erfreut, jene Innigkeit des natürlichen Lebens, welche sogar in den Momenten des leidenschaftlichsten Schmerzes sich immer noch in den individuellen Beziehungen des Daseyns setzt, seine Wünsche, Hoffnungen und Ansichten nie ganz aufgebend, das Wechselspiel zwischen dem ich

und Du, zwischen dem Thun und Leiden, zwischen dem Subject und Object der Erscheinung immer noch festhält, wie sehr auch der Conflict des Lebens einstürme, und jene Grundstellung der Reflexion, welche das Daseyn und seine Erscheinungen doch immer wieder in individueller Abgränzung gegeneinander führt, und nach der objectiven Eigenthümlichkeit des Mannigfaltigen beurtheilt, sie sind es besonders, welche, in der Composition ihre Geltung und Bedeutung findend, durchaus den parlanten Stil des musikalischen Vortrags erfordern. Bei dem Gesange, wenn er einen solchen Inhalt und eine solche Auffassung der Tonweise aufzeigt, nähert sich diese Art des Vortrags so sehr dem sprachlichen Ausdruck der Rede, daß er davon auch seinen Namen erhalten hat, aber vorherrschend ist es doch das Melodiereiche und Sonore der Vokalisation des Wortes, also die Assonanz desselben an welche sich seine Verwandschaft mit der Rede näher anschmiegt; denn die Consonanz des Wortes bedarf überall erst einer weichern Behandlung, als in der Rede, wenn sie in der Musik sangrecht und wohltönend werden soll, wenngleich freilich nicht jener Verweichlichung und Undeutlichkeit der Rede, die manche Sänger schön zu finden belieben, weil es ihnen das Bequemere ist. Dagegen in der Instrumentalmusik, besonders wo sie selbstständig hervortritt, und nicht erst das Wort begleitet, ist es die größere objective Abrundung, Mannigfaltigkeit und Variation der Tonführung, welche diesen Stil charakterisirt, sich in der perlenartigen Durchbrechung der Tonreihen, in dem reichen Glanz ihrer Cadenzen und Triller, in der Fülle ihrer Coleraturen und in dem kecken Schwunge, ja selbst Sprunge ihrer Tonverknüpfung noch ganz besonders ausprägt, und so den Sinn für die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen des Daseyns und ihrer Zustände auch hierin aufzeigt; daher ist es auch besonders die dramatische Musik, welche sich in der reichen Mannigfaltigkeit der Handlung und ihrer Zustände entfaltend, vorherrschend den parlanten Stil des Vortrags fordert, und so zugleich sich mit dem Charakter der mimischen Declamation des Wortes innigst berührt, ja selbst durchdringt. Das Ideal findet in dieser Mannigfaltigkeit der

Lebensbewegungen und Lebensgestaltungen eine reiche Gelegenheit zur concreten Gestaltung innerhalb des Tones; aber immer wieder ist es nicht blos diese schöpferische Fülle und Freiheit der Tonbewegungen allein, in denen es seine schaffende Kraft offenbar macht, sondern es gehört durchaus jenes höhere Aufsehnen, ja Aufringen des Tones nach seiner vollen geistigen Klarheit hinzu, und wiederum dieses sich Sättigen und Erfüllen in dieser Sehnsucht nach dem Ideal; damit das ganze Leben aufleuchte in den Ton, und die Berührung der Töne untereinander, wie der geistige Gruß des Gedanken blitzschnell in einander gehend, kräftig und sinnvoll wieder das Leben ergreife, und es läutere an der Flamme des Ideals. Aber wenn gleich dieser Stil das natürliche Daseyn des Lebens inniger berührt, so muß dies Verhältniß die ausübende Kunst selbst doch in sich so ganz verarbeitet und überwunden haben, daß sie alle seine Momente beherrscht, und in höherer Freiheit wesentlich in sich trägt, sonst vermag sie nie über das Leben emporzusteigen, und dieses zu dem Ideal zu erheben; und wie die Rede einer mannigfaltigen Vergeistigung des Organs bedarf, um zu ihrer vollen Schönheit aufzusteigen, so bedarf auch der Gesang und das Tonspiel jener höheren Vergeistigung ihrer Mittel, um ihren Vortrag in geistiger Freiheit zu gestalten; und so ist es nicht blos die künstgerecht gebildete Stimme, welche den wahren Adel des Vortrags schon besitzt, sondern die in sich vielfach geistig überwundene und so durchgebildete Stimme ist es, welcher der höhere Ausdruck der Schönheit allein möglich ist; eben so wie das in reicher aber wohlgehaltener Uebung und Nüancirung des Spiels ausgebildete, das geistig durchgearbeitete, und wie bei manchen Saiteninstrumenten, selbst das aus der Vernichtung seiner Körperlichkeit neuaufgerichtete und in ihr in seinen Tönen geistiger wieder durchgespielte Tonwerkzeug es ist, welches den idealen Ausdruck des Vortrags erst in voller Freiheit zu entfalten vermag. — Ein besonderes Moment tritt in den Vortrag noch überall da ein, wo es eine Gesammtheit von freien Kräften ist, welche, wie in dem concertirenden Vortrag das Tonstück zu verwirklichen hat; hier genügt es noch keineswegs, daß der

Vortrag eine Uebereinstimmung des Mannigfaltigen sey, sondern es ist nothwendig, daß die Gesammtheit sich zur in sich abgeschlossenen Identität der Einheit innerhalb ihres Ganzen vereinige. Denn noch nicht dadurch, daß ein Glied sich zum andern füge, und im gegenseitigen Verhältniß das Ganze erfülle, vermag der Geist in seiner vollen Freiheit und Mächtigkeit in die Aeußerlichkeit hindurchzudringen und sie zu beseelen, sondern nur dadurch, daß die Vielheit nach der Identität ihrer Einheit aufstrebt, ihre Richtung, Fühlung, Verständniß und Aufschwung immer nach dieser immanenten Einheit hinnimmt, und von da aus wieder in die Wechselbeziehung des Gleichartigen eingeht, ist sie erst im Stande aus einem Princip zu entwickeln, und sich in einem Princip zu begegnen; und so muß dieses Streben auch in der Musik ein gemeinsames seyn, in der Macht ein und derselben leitenden Idee, in dem ahnungsreichen, bewußten und begeisterten Einstreben in den das Tonstück beseelenden Geist und die Momente seines poetischen Lebens, und in einem gleichmäßigen Ergreifen der Momente des Ideals, wie es die Musik durchstrahlt und erhebt, wenn die rechte Weise des Ideals und die tiefere Macht der Begeisterung in allen Gliedern des Vortrags gleichmäßig wiedertönen soll; denn nur ein Geist, ein Ausdruck der Kraft und ein und derselbe Aufschwung zu dem Ideal vermag das Kunstwerk in einem Guß zu vollenden; keineswegs die technische Abrundung, Verständigung und der individuelle Beitrag allein zu den Leistungen einer großen Gesammtheit. Daß dieses so sey und gelinge, ist hier ganz besonders Sache des Leitenden selbst; denn der das Musikstück Dirigirende stellt das Moment dieser Einheit äußerlich dar, und seine Aufgabe ist den Geist nicht zu dämpfen, sondern nur desto freier und beherrschender zu tragen und anzuregen, da das volle ungetheilte Verständniß der Composition und das volle Ergreifen ihres poetischen Lebens an ihm die Voraussetzung hat, und ihm in der Partitur die volle Einsicht dazu bietet. Daher bedarf er nicht minder der Begeisterung wie der Besonnenheit, denn sonst scheitert an ihm die ideale Einheit der Musik, weil er sie selbst nicht wesent-

lich an sich hat. Um jedoch den Geist der Musik ganz zu begreifen, bedarf es zugleich der Sonderung der einzelnen Arten der Tonstücke, weil ja der Geist der Musik nur in ihnen sich eine auf individuelle Weise bestimmte Gestalt zu geben im Stande ist, und so in ihnen auch erst seine besondere Anerkennung findet und fordert. — Auf dem Gebiete des Tones sind es nun theils individuelle Einzelheiten in ihrer einfachen oft mehr subjectiven Gliederung, theils höher organisirte Tonganze, in denen sich die Musik zur besondern Erscheinung bringt. So ist es von der erstern Art namentlich das Lied, der Marsch und die Weise des Tanzes, welche die Individualität der Einzelheit am bestimmtesten aussprechen, von einander absondern und sich auch wieder darin berühren; denn da in dem Liede mit und ohne instrumentirte Begleitung seiner Sangweise die ganze Eigenthümlichkeit der lyrischen Poesie wiederholt, und hier für die subjective Idee in ihrer schöpferischen Berührung mit dem Ideal recht eigentlich der Ausdruck der Empfindung wird, und in dieser Bewegung des Gemüthes die schöpferischen Bewegungen der dichterischen Idee trägt, ergänzt und ausfüllt, so ist es daher auch vor allem das Rührende, Innige und Seelenvolle in den mannigfaltigsten Brechungen und Wiederverschmelzungen ihrer Stimmung, in welchen das Ideal auf dem Gebiete des Tones den lyrischen Bewegungen des Wortes begegnet, und sich in ihnen selbst noch sinnvoller und ahnungsreicher entfaltet; daher ist jedes Lied durchaus schon in seinem innersten Princip verfehlt, welches nicht den Ausdruck der Empfindung sich bewahrt, sey es in Freude oder Schmerz, im schalkhaften Scherz des Wortes oder in der Laune seines Unmuths, in seinem Aufschwunge als Hymnus, oder in seiner flüchtigen Tändelei mit dem Augenblick; und was das dichterische Wort selbst Schwärmerisches oder Leidenschaftliches trägt, was es selbst in didaktisch schildernder oder erzählender Form ausspricht, es ist nicht der Glanz der Malerei des Tones, oder die gebieterische Evolution gewaltiger Tonmassen, was hier das Wort und den Ton in der Poesie ihrer wechselseitigen Begegnung einigt, und in dem Grundklange ihrer Bewegun-

gen fortträgt, sondern die Innigkeit und in ihr selbst die Einfachheit seiner Führung als bestimmte Tonweise. Daher bedarf auch der Vortrag des Liedes durchaus des Gefühlvollen, (man verwechsele es hier nicht mit jener süßlichen, faden Sentimentalität, die auch schon die Declamation des Wortes zum Zerrbild aufhebt,) und wenngleich Gefühl und Begehrung sich so innig berühren, daß auch die leidenschaftliche Erregung des Gemüthes der Weise des Liedes nicht fern steht, ja sogar in einzelnen Richtungen des dichterischen Wortes, wie vorherrschend in den Liedern der Schlacht und in andern heftig fordernden lyrischen Dichtungen, durchaus nothwendig wird, so bleibt sie hier doch nur ergänzende Seite des Liedes, und nie das Ueberwiegende, wenn es nicht die tiefere Macht seiner Töne wieder zerstören soll; und dies um so mehr, da der Ton nur zu leicht eine übergewaltige, wilde Macht leidenschaftlicher Stimmungen zu entfesseln vermag; überhaupt muß auch hier überall die Macht der dichterischen Begeisterung des Wortes und der musischen Führung der Töne nicht blos in der Steigerung ihrer gegenseitigen Erregung, sondern oft fast noch mehr schützend begegnen, wenn Wort und Ton in der harmonischen Einheit eines idealen Ganzen sich zum freien Kunstwerk gestalten sollen; was hier ganz besonders Sache der musikalischen Composition wird, da die Dichtung im Wort fast immer das frühere ist, oder wenigstens dem geistigen Entwickelungsprincip der Poesie gemäß immer das dem klaren Bewußtseyn der dichterischen Idee Nähere. Daher ist die heftig bewegte, gewaltsame Art des Vortrags von dergleichen Musikstücken, wie sie die neuere italienische Schule kunstmäßig erfaßt, von dem Princip des Lyrischen auf dem Gebiet der Musik aus, eine durch und durch verfehlte, weil sie Leidenschaft und Bravour auf Kosten der Innigkeit des Gemüthes und der tieferen Empfänglichkeit des Gefühls hier als das Beherrschende einführt; und wie ihre Künstler auch glänzen, und in ihrer kunstfertigen Weise überraschen, die Kunst von dem innersten Standpunkt ihrer Entwickelungen aufgefaßt, kann ihnen nichts anders erwiedern, als sie verstehen doch nicht das Lied zu singen, weil sie weder den höhern lyrischen Geist des

Wortes ehren, noch die Eigenthümlichkeit der musikalischen Bewegung der Töne in ihrem Verhältniß zu ihm; denn das Positive des dichterischen Wortes machen sie zu einem Negativen durch ihre eigene positive Ueberbietung desselben in dem Tone, und die negative Seite des Tonverhältnisses zu jener ursprünglichen Position lassen sie kalt und todt, statt es in tiefem, innigen Sehnen den Satzungen des Gedanken entgegenzuführen, und bei dem gegenseitigen Durchdringen die Urbewegungen des Absoluten in ihrer Einigung großartig und ahnungsreich zu ergreifen. So bedarf auch die Mannigfaltigkeit der Rhythmen, welche die lyrische Poesie mit sich verbindet, und die Musik nothwendig hier als organische Vermittelung des Ganzen in sich aufnehmen muß, eben so wohl für Composition, wie für den Vortrag des Liedes aus gleichen Gründen vorherrschend und der Art des Liedes angemessen einer solchen Behandlung, wie sie der rhythmischen Bewegung des Gefühls zusteht; also mehr den Gegensatz zwischen leichter, ja selbst weicher Geschmeidigung und nachhaltiger Tiefe, statt in wilder, ungezügelter oder auch zu scharf charakterisirender Kraft leidenschaftlicher Gemüthsbewegungen und ihrer künstlichen Behandlung hervorzutreten. Die höchste Intensität der Empfindung, welche das Lied zu tragen vermag, spricht sich in dem Lied der Minne und dem geistlichen Liede, oder dem Choral aus; und hier ist es schon die Poesie des Wortes selbst, welche dieser Intensität des Gemüthes in ihrer Verinnigung der Idee und ihren Beziehungen zu dem Ideal überall tief und sinnig begegnet, weil es das Eingehen in die Urbeziehungen zwischen Idee und Ideal ist, also das Berühren des innersten Grundes alles Daseyns, aus welchem diese Bewegungen des Wortes hervorbrechen; und indem so das Gemüth selbst auf übermächtige Weise ergriffen wird, spricht sich diese intuitive Richtung desselben zugleich auch in der lebendigern Bezeichnung seiner Empfindungen aus. Aber was hier bei dem geflügelten Wort immer nur begleitender, und bei aller seiner Bewegung mehr andeutender Ausdruck der Empfindung wird, wenn nicht die dichterische Gestaltung des Wortes in das Unbestimmte und Formlose wieder zerfallen, oder

verschwimmen soll, das vermag erst die Musik zur scharf bestimmten allseitigen Geltung zu erheben; und wenngleich viele geistliche Lieder der protestantischen Zeit ihren Anklang, ja selbst ihre ursprüngliche Weise aus dergleichen volksthümlich gewordenen Minneliedern entlehnten, — und warum sollten sie nicht, da beide in ihren Urbewegungen nach dem innersten Grund des Daseyns hin und aus ihm wieder hervor sich so innig berühren, — so ist demungeachtet in ihren Bewegungen noch eine scharfe Sonderung, welche erst jedem sein rechtes Gepräge zu geben vermag; denn während das Lied der Minne bei aller seiner Resignation doch erfüllt von der Individualität eines besondern Daseyns in dieser als den theuern Gegenstand seiner Liebe und seiner Sehnsucht sich versenkt, bleibt es immer ein an sich Reissen des absoluten Grundes der Dinge, um in ihm den Gegenstand seiner Minne in das Unendliche und Ueberschwengliche zu vergeistigen, aber auch sein Daseyn und das geliebte Bild desselben zu behaupten, und ihm so in individueller Wechselliebe zu begegnen, also ein Festhalten des Individuellen und in ihm des Daseyenden selbst; daher ist es auch ganz besonders der Ausdruck der innigsten Sehnsucht nach dem Ideal, so wie der individuellste Anklang der individuellsten Empfindung, welcher den wesentlichen Ausdruck des Innigen und Seelenvollen hier in der Musik bezeichnet; während dagegen in den Bewegungen zu dem Göttlichen hin die höchste Resignation des Individuellen und selbst das Aufgeben des Ideals in seinen Urgestaltungen an dasselbe das bezeichnende ist; und daher hat auch die Musik in ihre Führung der Tonweise des Chorals und ihre Begleitung eine solche Innigkeit, Allseitigkeit und Erhebung zugleich zu legen, daß der Ausdruck ihrer Empfindungen als ein Ergriffen seyn in allen Beziehungen der dichterischen Idee von den Urbewegungen des Absoluten selbst erscheint, in welchen Ton, Seele und Wort heimgehen und heimführen möchten in die ewige Nothwendigkeit des Absoluten, welches hier als die hehre Macht des Göttlichen dasteht; daher sind es auch nur sehr langsame, feierliche Rhythmen, in welchen sich hier die erhabene Ruhe des Göttlichen auch in der menschli-

chen Stimmung des gottergebenen Gemüthes allein mit Nothwendigkeit auszuprägen vermag. — Indem so überall in dem Lied das Moment der Empfindung wesentlicher Ausdruck der Musik bleibt, verhält es sich dagegen umgekehrt mit der Musik des Marsches; denn sey es Kriegsmarsch oder Festmarsch, oder wie er sonst in das Leben eintrete, überall ist es eine in sich geschlossene, vorwärtsdrängende Bewegung der menschlichen Kraft, welche seine Aeußerlichkeit bestimmt, und welche die Musik in höherer Freiheit und in der ganzen Intensität ihres in sich bestimmten Seyns zu ergreifen hat; daher ist es das Moment des Wollens, als das innerste Princip geistig bestimmter Bewegung und zwar in dem vollen Aufschwung der Begeisterung eines gemeinsam bewegten und nach einem und demselben Ziele strebenden Willens, in seinem Muth wie in seiner kalt und fest bis zur Starrheit gehaltenen Energie, welche dem Marsch erst sein eigenthümliches Gepräge verleiht, und in der erhabenen Einfachheit seiner Tonführung, so wie in dem kecken Wechselspiel ihrer Contraste, und noch ganz besonders in der ungestümen Fortschreitung der Rhythmen diejenigen Richtungen des Willens ausspricht, in denen er sich zur Freiheit des Ideals entfaltet, und in ihr der That zueilt; alles andere, was sonst in dem Tone das Gemüth reizt und ergreift, umspielt hier nur als liebliche freundliche Blüthe des Daseyns, gleich dem Helmschmuck des Kriegers, den ernsten hinreißenden Zauber immanenter Thatbegeisterung des Marsches, wenn ihm jener Grundcharakter wesentlich eingeprägt ist, sonst wird es Weichlichkeit eines in seiner innersten Kraft verflüchtigten Lebens; und sogar der Trauermarsch in dem düstern Gang seiner Tonweise, und in der feierlichen Nachhaltigkeit seiner Rhythmen würde durchaus nur Erschlaffung der Thatkraft, nicht Erhebung eines kühnen edlen Willens auch über den Schmerz ausdrücken, und so seine innerste Energie verlieren, wenn das Moment der Trauer, was ihn durchdringt, als eine vielseitige Lösung und Berührung der empfindenden Regung des Gemüthes sich darstellte, statt als ideale Bewegung derselben in dem Ernst eines sich selbst aufopfernden, und in hehrer Nothwendigkeit sich zusammenfassenden Willens zu

der innersten Macht der That selbst einzugehen, und in allen ihren Anklängen jener Macht des Willens zu begegnen. — Endlich die Musik des Tanzes hat zu ihrem innersten Princip das Moment der Leidenschaftlichkeit, und es ist lediglich dies, was hier der Musik ihre wesentliche Stellung giebt; denn nur indem sie die feurige Lebendigkeit des noch durch die Macht der Naturnothwendigkeit gebundenen Begehrens mit der Unmittelbarkeit der Empfindung einigt, und in immer neue Erregung aufgeht, vermag sie dem kühnen Aufschwung des Tanzes zu begegnen, bald ihn in sich steigernd, bald ihn mehr noch zu seiner Aeußerung hindrängend und geleitend, und so mit ihm selbst in ein sich innig durchdringendes Ganze zusammenzugehen. Kalte, abgemessene Ruhe verträgt selbst die marschartige Bewegung des Tanzes nicht, ohne nüchtern zu werden, und sogar der Tanz der Conversation, in welchem sich das innerste Element des Tanzes immer mehr verflüchtigt, bedarf jener leidenschaftlichen Erregung der Musik, wenngleich sich dieselbe mehr in dem Durchblitzen des Reizes und in der feinen Hülle der Anspielung zur leiseren Andeutung bringt; allein gerade diese Leidenschaftlichkeit der Musik des Tanzes würde denselben im Gegentheil wieder zur trunkenen Wuth und zur wilden Raserei der Mänade dahintreiben, wenn nicht die schützende Macht des Ideals, welches in dem Tanze seine Rhythmen entfaltet, auch hier diese leidenschaftliche Erregbarkeit des Tones zügelte und ordnete; und so ist es einerseits die ideale Verklärung und Läuterung der Leidenschaftlichkeit und ihrer Stimmungen, welche nothwendig die Tonführung und die Weise der Tanzmusik vergeistigen muß, andererseits wieder die ideale Bindung von Kraft, Lieblichkeit und Anmuth der rhythmischen Bewegung der Töne, welche das Ungestüm leidenschaftlicher Erregung zügelt, und zum Ebenmaaß ordnet, — wodurch der Tanz auch von Seiten der Musik erst seine durchaus ideale Bedeutung und Vollendung zu erlangen im Stande ist; so bedarf insbesondere auch der Vortrag der Tanzmusik dieses volle Bewußtseyn jener Eigenthümlichkeit, wenn sie die rechte künstlerische Geltung erlangen soll; es ist der Tanz der Töne und das kühne Erzittern des Ideals

in seiner rhythmischen Bebung, welches hier in der ganzen Leidenschaftlichkeit innerer Erregung Tanz dem Tanze begegnet, und so zugleich die äußerlichste Gestalt auf dem Gebiete der ganzen Tonkunst durch das Ideal selbst wieder zu einer der lieblichsten und sinnvollsten zu vergeistigen vermag. — Was so in einzelnen Erscheinungen die Eigenthümlichkeit der Musik schärfer sondert, und weiter auseinanderlegt, das findet wieder in den concertirenden Gestaltungen der Musik eine höhere Einheit und Verbindung desselben zu einer größeren Gesammtheit. Dies geschieht zunächst durch eine äußere Verknüpfung besonderer Musikstücke zu einem Ganzen, in welchem jedoch nur eine Auswahl des anderweitig Gegebenen zu einer durch Mannigfaltigkeit, Abwechselung und Möglichkeit eines virtuosen Vortrags verbundenen Reihenfolge des Interessanten wird, und welche stets in sich die Bedingung des Zufälligen enthält, und wo Instrumental- und Vokalmusik in gleichem Sinne mit einander wechseln und sich ergänzen; sie haben daher auch das höhere Gesetz des Idealen mehr in der Einzelheit, als in der freieren Entwickelung ihrer Gesammtheit, und von Seiten ihrer Gesammtheit ist es immer außer dem Festhalten an dem Interessanten überhaupt, nur das Zusammenstellen der Gesammtmasse nach dem Gesetz des Contrastes in einer milderen Führung desselben, so daß einzelne Leistungen als Haupt- und Nebenglieder in der Erfüllung des Ganzen dastehen, und nicht ein zu harter Widerspruch den Reiz des Einzelnen zerstöre, und die Illusion eines frei organisirten Ganzen vernichte, was hier selbst noch einen besondern Reiz der Anordnung und in ihm des Interessanten hat. Der Hauptzweck dieser musikalischen Zusammenstellungen ist die vollendete Geltendmachung des Vortrages, und in ihm liegt hier die überwiegende musikalische Schönheit begründet, nämlich in der höheren Durchbildung desselben im Ideal. Von diesem Gesichtspunkt aus vermag auch hier die Kunst sehr Gediegenes und Vielbedeutendes zu leisten, und den Vernehmenden einen hohen Kunstgenuß in dem Anschauen seiner Schöne zu gewähren. Dagegen die von Innen heraus organisirende Einheit eines musikalischen Ganzen ist es erst, welche die musikalische Composi-

tion und ihre Ausführung in gleicher Vollendung und in gleicher Nothwendigkeit setzt, und sie vermag sich nur von der immanenten musikalischen Idee selbst aus eine bestimmte Gestalt zu geben. Hier sind es zwei Richtungen, in welchen sich die künstlerische Idee in organischen Ganzen entfaltet, nämlich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik allein, oder auf dem Gebiet der Vokalmusik, und zwar hier vorherrschend nur in Begleitung der erstern, weil nur so die menschliche Stimme mehr fundamentale Ruhe und Ausdauer für ein großes Ganze zu erlangen vermag. In ersterer Hinsicht ist es die Symphonie, welche hier in organischer Einheit und Vollendung dasteht; dagegen in letzterer ist es das Oratorium der neueren Musik, in welchem sie sich gleichfalls, außer der Poesie des Wortes, welche dem Gesange nothwendig zusteht, selbstständig nur auf die eigene Macht ihres Wesens hinstellt, und in ihr als Kunstwerk gestaltet. — Drei Sätze sind es, in welchen sich die Musik in der Symphonie selbstständig abschließt, das Allegro, Adagio und Rondo, alle andern Tonstücke welche noch außerdem eingreifen, wie Andante, Prästo, Menuett und dergleichen sind nur vermittelnde Glieder innerhalb dieser Reihe, welche den Grundgedanken derselben noch mehr modificiren, keineswegs aber die wesentliche Führung der Musik selbst als entscheidende Momente mit Nothwendigkeit abändern. Im Allegro ist es vorherrschend die absolute Bewegung der musikalischen Idee, fortgetragen eben so wohl von dem kühnen Aufschwung eines begeisterten Willens, welcher hier den Ton in seiner innersten Kraft und Selbstständigkeit zur That aufruft, wie von einem reichen dialektischen Gegenspiel ihrer selbst, in welchem so die musikalische Idee eine reiche Fülle und Mannigfaltigkeit einzelner Momente der Tonführung setzt und wieder aufhebt in die Urbewegungen des Absoluten selbst; so daß in ihnen der Ton selbst überall eine absolute Gestalt zu erlangen strebt, und überall die Wirklichkeit an sich reißt, und so auch durch Streit und Widerstreit und elementare Aufregung der Momente des Daseyns fortschreitet, so weit sie die Musik durch die vergeistigte Anregung der Stimmungen, die sie erweckt, anzudeuten vermag.

Daß jene Bewegungen der Töne kühn und bedeutungsvoll gegeneinander spielen, ist hier Sache des Ideals, welches besonders das Ahnungsreiche und zugleich Gewaltige einer hehren Nothwendigkeit durch kühnere Rhythmik und ein freieres Gegeneinanderspiel energischer Tonmassen zu entfalten hat; und soll eine Vergleichung hier Anwendung finden, so entfaltet in dem Allegro die Musik innerhalb der Gewalt des Tones denselben Kreis der Mächtigkeit des Lebens, welchen der Heros gegenüber der Nothwendigkeit des Absoluten und seiner Schikkungen auf ideale Weise zur That bringt, aber freilich auch zugleich mit dem vollen Bewußtseyn seiner That und der in ihr sich bestimmenden Idee; während dagegen die Instrumentalmusik sogar in dem schöpferischen Bewußtseyn des Tondichters schon in Ahnungen und Andeutungen nur zum Bewußtseyn gelangt, und in ihrer Entfaltung und Aufführung als Tonstück, wofern sie nicht zur Schilderung der Situation herabsinken will, nur in der Aufrichtung und Brechung mannigfaltiger Stimmungen selbst auch das der absoluten Idee am nächsten Stehende auszuprägen vermag. Wegen dieser Eigenthümlichkeit des Allegro ist es daher aber auch besonders das Feurige, Markige, ungestüm Forteilende und doch wieder kalt und kühn durch eine fast starre Charakterisirung der Tonmassen zur vollen Klarheit und Bestimmtheit der Gestaltung Aufstrebende, welches dem Vortrag desselben allein entspricht, und die Momente des Ideals, die in ihm liegen, zur freien Entfaltung bringt. Das Adagio dagegen prägt die Innigkeit, Innerlichkeit und in sich Gekehrtheit der musikalischen Idee aus, und hat daher süße Wehmuth und seelige Freude, und das ganze Gebiet innig bewegter Empfindung zu der Nachhaltigkeit seiner Stimmungen, in das es sich bald träumerisch sinnvoll verliert, bald in tiefer, leiser Bewegung geheimnißvoll zu dem innersten Grund der musikalischen Idee selbst zurückgeht, ja sogar in ihr versinkend nur in den stilleren Regungen noch Tieferes suchender Ahnung wieder hervortritt. Daher vermag zugleich nur die innigste Sehnsucht nach dem Ideal und der verklärteste Ausdruck geistiger Ruhe in der leisen, weitausgehaltenen Tragung und Bin-

dung seiner Rhythmen dem Ideal erst auf diesem Gebiet des Tonsatzes zu genügen. Das Rondo dagegen drückt die dialektischen Beziehungen der musikalischen Idee in ihrem Streben zur Aeußerlichkeit aus, frischer Humor, kecke Laune, Schalkhaftigkeit und Naivetät verbunden mit dem Streben zum äußerlichen Glanz und der reizenden Wendung der Tonbewegungen ist der Grundcharakter, in welchen sich hier die innere Stimmung auf ideale Weise in den Tongestaltungen ausspricht; und daher ist es eben so wohl das Rondo brillant, wie die idyllisch naive Tonfügung des Pastorale, welches diesen Grundcharakter des Rondo auf eigenthümliche Weise entfaltet, und eben so wohl in seinen beschleunigten Rhythmen wie in der kecken Natürlichkeit oder auch umgekehrt sinnreichen Künstlichkeit seiner Tonfügungen ausprägt. Dagegen in dem Andante werden die Grundideen des Adagio mehr auf intellectuelle Weise zu einer klaren Anschauung der melodischen Formen vermittelt, wie in dem Prästo die Momente des Rondo in der lebendigen Hastigkeit des Augenblicks nur bezeichnender und anschaulicher dargestellt. Aber bei allen diesen Vermittelungen bleibt doch eine gewisse Unklarheit auch in diesen vielseitiger geordneten Beziehungen der Instrumentalmusik, welches der Ahnung, Dichtung und den poetischen Träumereien des Hörenden seiner individuellen Stimmung gemäß noch ein weites Feld der Deutung und des Verständnisses von dergleichen Tonstücken übrig läßt, weil es ihn nur auf unbestimmtere Weise ergreift; und es ist Sache des Tondichters durch sinnige Anklänge und eigenthümliche Erfindung in dem melodischen Theil der Tonführung, wie durch besondere Brechung der Harmonien, diese Unbestimmtheit der Deutung nicht zu mehren, sondern hier überall schärfer zu charakterisiren, damit sie nicht in das Gestaltlose ausarte. — Was so die Instrumentalmusik hier nur auf minder bestimmte Weise zur Anschauung der Idee bringt, das erlangt seine völlige Durchbildung zur Klarheit derselben erst durch das mit der Instrumentalmusik verbundene und selbst musikalisch sich durchbildende Wort, in seiner umfassenden dichterischen Gestaltung, wie sie das Oratorium bietet. Indem das Oratorium als

ein geschichtlich Gegebenes, bald Geistliches, bald Weltliches in den Wechselbeziehungen des Wortes zu einem Ganzen dichterisch entfaltet, und in so fern lyrische, epische und dramatische Momente in sich zu vereinigen vermag, bleibt es immer die unwandelbare Richtung auf das Element der Musik, welches ihm erst seine bestimmte Gestalt, wie seine Besonderung anweist. Und so sind es zwei Richtungen, in denen es sich besonders entfaltet, einmal die überwiegend musikalisch-recitirende, sodann die melodisch-singende Form; die erstere entfaltet die Gesangführung des Wortes vorherrschend als ein declamatorisch Sprechbares auf dem Gebiet der Musik, und hat in dem Recitativ, als der episch-didaktischen Form der musikalischen Dichtung selbst ihre vollendete Durchbildung; die andere dagegen in der lyrisch-dramatischen Wendung des Liedes, in welcher als Gesangstück die Arie wieder das Ueberwiegende wird. Jene Art bildet das Oratorium im engeren Sinne, diese die Cantate. Wenngleich aber beide somit in einen Gegensatz auseinandergehen, so ist doch in keinem von beiden Musikstücken das eine Unterscheidende von dem andern dabei ganz ausgeschlossen, sondern bleibt, wenngleich nur in beschränkender und untergeordneter Weise als ergänzender Theil seiner Gesammtheit; und selbst in denjenigen Tondichtungen, welche sich hier in den schärfsten Gegensatz durchbilden, wie z. B. auf dem Gebiet der geistlichen Musik die Passionsmusiken des älteren Stils, und wie vor allem in den großartigen Leistungen der Art von Sebastian Bach gegenüber der Graunschen Passion, welche sich als Cantate gestaltet, weist sich diese gegenseitige Ergänzung der musikalischen Elemente überall nach. Und so sind es insbesondere auch hier drei Stücke, durch welche sich ein jedes Tonganze in seine einzelnen Theile gliedert: Aus der Totalität der Gesammtheit hervorgehend der Chor, der sich dann wieder in einzelne Gegenchöre zu trennen und zu verdoppeln, oder sonst zu vermannigfachen vermag; und ihm gegenüber in dem Solo, welches sammt seiner Abwechselung des zwei-, drei- und vierstimmigen Satzes in seinem Duett, Terzett, Quartett, und selbst in mehrfacher Vervielfältigung immer nur erst in dieser Bezeichnung auf das äußere Wesen dieser musikalischen Erscheinung hin-

deutet, das Recitativ und die Arie; durch welche beide gerade diese letztere Tongestaltung auch ihrem innersten Wesen nach sich bestimmt unterscheidet, und so diese drei Grundrichtungen der musikalischen Gestalt der Oratorien vollendet. Indem jedoch die geistliche Musik ihrer innersten Richtung zufolge die Tondichtung überwiegend der Aeußerlichkeit zu entrücken strebt, so tritt hier noch durch durch den Choral, wie die Fuge, eine besondere Vermittelung der Tonstücke als wesentlich ein, worin erst das ethische Princip des Thuns und Leidens, welches als ein besonderes Moment des religiösen Lebens dasteht, seine völlige Lösung findet. Der Chor entfaltet als Totalität die absolute und objective Gesammtheit der persönlichen Anschauung des Lebens, die das bedeutungsvolle Ereigniß, welches jedesmal in der Abgeschlossenheit einer einzigen nach ihren Wechselbeziehungen besonders motivirten Handlung, sey es als Thun oder Leiden, dem Oratorium zu Grunde liegt, näher bedingt, und welche als dramatischer Antheil an der Thatsache wohl sogar selbstthätig in das Princip der Handlung übergeht; und hier ist es Sache der Musik, diese Richtungen der Gesammtheit eben so wohl in ihrer Mannigfaltigkeit und deren Gegensatz kühn und gewaltig zu ergreifen, und auseinander zu legen, als in der höheren Macht absoluter Nothwendigkeit wieder zu einen, und zu dem fundamentalen Einklange aller Gesammtheit in dieser Macht des Absoluten zurückzuführen; daher, wenn es von irgend einer Richtung der Musik gesagt werden kann, was Leibnitz von aller Musik behauptet, daß sie die Gesetze des Weltalls bewußtlos darstelle, so gilt es hier umgekehrt als die Aufgabe des Tondichters, die Gesetze des Weltalls in dieser Lösung und Einigung der Gegensätze, und in dieser frei emporgehobenen und in sich vergeistigten Massenbewegung der Gesammtheit zur vollen Mächtigkeit des Bewußtseyns zu erheben, und so die chaotische Begegnung elementarer Massen, wie die höchste Freiheit und Selbstbewußtheit des Wirklichen in ungestümer Bewegung gegeneinander zu führen, und doch immer wieder durch die hehre Macht des Absoluten und die ruhige Klarheit der Idee zu dem ewigen Grundmaaß der Einheit wieder zurückzuführen. Diese wunderbare Dialektik des

Daseyns, in und mit dem Element der Musik selbst entfaltet, ist es daher auch, in welcher die Kunst ein reiches Spiel idealer Tonführungen zu entfalten vermag, und es ist eben so wohl das Erhabene und Großartige der Tonbewegungen, wie das Liebliche und Zarte ihrer Begegnung, und vor allem selbst das kühne Gegeneinanderstreben der Doppelchöre und ihre Vereinigung in die Grundklänge der Gesammtheit, welches hier die Macht des Ideals und in ihm den Ausdruck der Schönheit besonders bekundet, und durch Freude und Schmerz, wie durch die Bewegungen der That und ihrer Re-Reflexion hindurchgeht. Vor allem ist es hier die Vokalmusik, welche dieses Gepräge an sich tragen muß, deswegen, weil in ihr der Sinn des dichterischen Wortes und die Ausdrucksweise des Gesanges völlig identisch wird; dagegen hat die Instrumentirung hier ebenfalls auf gleiche Weise einzugreifen, damit sie nicht durch bloße Anklänge sich aus der Energie der Gesammtheit zu lösen scheine; und wenn auch die begleitende Form der Tonführung derselben ihrem Wesen nach hier selbst zusteht, und sie sogar in den Gegensatz der Sangführung überzugehen vermag, so muß sie doch stets an jener Vereinigung mit dem Ganzen festhalten, und in diese immer wieder zurückgehen, weil nur dadurch die Einheit des Ganzen in die absolute Identität der Gesammtheit überzugehen vermag. Die Behandlung der Solo's verhält sich hier umgekehrt; denn indem es in dem Gesange die höchste Subjectivität der Darstellung gilt, welche sich in dem Wechselgesange, wenngleich selbst dramatisch hervortretend, so wie in dem mehrstimmigen Satz, in dem sie den Tutti's der Chöre gegenübertritt, auf gleich starke Weise ausdrückt, und daher für jede Stimme sogar einen vollständigen Theil der Melodie als Stimmführung fordert, so wird dadurch der für die Instrumental-Begleitung obligate Anklang der Allgemeinheit zur Erfüllung des Ganzen nothwendig, damit sich auch die Musik in allen ihren Gegensätzen berühre; und das Aufnehmen und subjective Fortführen der Melodien durch die Instrumentirung bildet erst die andere lediglich ergänzende Seite der musikalischen Totalität, indem so die Gegensätze selbst sich einander inniger anschmiegen. Die höchste Innig-

keit hat hier die Arie, und sie ist es auch gerade, welche nur das dramatische Element der Darstellung in sich aufnimmt, weil so die Musik innerhalb ihrer Individualisirung des Subjectiven größere Mannigfaltigkeit der Begegnung zu erlangen im Stande ist, und doch immer dadurch sich selbstständig auch dem Drama gegenüber behauptet, bei dem diese Führung des arienartigen Gesanges sich am meisten der Dialektik der Handlung wieder entzieht. Das Recitativ dagegen, indem es hier erzählend ist, entfaltet in dem Worte die That selbst mehr extensiv, um so eher, da die Erzählung selbst in einfacher Darlegung des Geschehenen fortläuft; aber gerade daher fordert es in der Musik bei der einfachen Weise, in der es nur als recitirender Gesang seine Tonfolge zu bestimmen vermag, und weshalb es besonders auch durch die Führung des Contrapunktes schon zu einer Ergänzung des einfachen Satzes hinstrebt, ganz besonders in dem declamatorischen Ausdruck des Gesanges eine reiche, sinnige, feine und in andern Wendungen seines Inhaltes selbst großartige Erfassung des Augenblicks und ein vertieftes Ergreifen der Situation der Handlung durch die Stimmung; und wenn die Arie durch dramatische Momente sich ergänzt, und die tiefere Empfindung, die sie durchdringt, ausfüllt, so ist umgekehrt dem Recitativ auf diesem Gebiete das Dramatische so durchaus fremd, daß es sogleich den Ernst seiner Entwickelung und die tiefere Bedeutung seines Wesens aufgiebt, wenn es dahinstrebt; und so ist es auch in seiner declamatorisch musischen Behandlung des Wortes nicht die mimische, sondern die rednerische Form der Declamation, welche hier den Grundtypus giebt, weil so die eigene Persönlichkeit auch in dem Eingehen in eine fremde durch und durch behauptet wird. Indem sich hier das Recitativ auf solche Weise gestaltet, bildet es zugleich den Gegensatz zu dem des musikalischen Drama, welches sich selbst in dem höheren Drama der Art durch das Eingehen in eine fremde Persönlichkeit, wenigstens in die besondern Zustände ihrer Stimmung und überhaupt in die besondern Motive ihrer Handlung ausdrückt. Deshalb bedarf auch die Instrumental-Begleitung des Recitativs auf dem Gebiet des Oratoriums die discreteste Anwendung des durchbrochenen Satzes,

weil das Gegentheil sonst gleich den Vortrag des Gesangstückes auf das mimisch dramatische Gebiet der Darstellung durch die musikalische Schilderung der Momente des leitenden Wortes hinüberführen würde. Und so erlangt die Arie den Ausdruck der Schönheit selbst durch das innigste Aufsehnen nach der Verklärung des Ideals, sey es in Kühnheit der Kraft, oder in Zartheit der Empfindung ergriffen, und durch die reichen melodischen Wendungen dieser Sehnsucht, in der freiesten Dialektik des Augenblicks dem gegebenen Inhalt der Worte entsprechend, und ihre Begleitung durch das harmonisch sinnige Anschmiegen an diese Sehnsucht; während das Recitativ durch das sinnvolle Wechselspiel zwischen edler Einfachheit des musikalischen Gedanken und Tiefe der eigenen Empfindung des Vortragenden, die ihr begegnet, und sie durch feinsinnige Würdigung ihrer Momente noch mehr verherrlicht, den freien Ausdruck der Schönheit erlangt, so wie die Instrumentirung derselben innerhalb der discretesten Anwendung ihres Geleites besonders in der rasch gewandten Vermittelung der Uebergangsmomente der Stimmung, wie sie das Recitativ selbst andeutet, in diese Gestaltung des Schönen auf dem Gebiete der Tonkunst durch kühne Verknüpfung ihrer Gegensätze eingreift. — Da in die geistlichen Tondichtungen auf dem Gebiet des Oratoriums noch der Choral und die Fuge als besondere Vermittelung des Ethischen der religiösen Gestaltung des Lebens, wie schon erwähnt, mit Nothwendigkeit eingreifen, so bedarf dies noch einer besonderen Aufzeigung, um den wesentlichen Ausdruck der Schönheit auch in ihnen zu seiner vollen Geltung zu bringen. Das religiöse Leben der Menschen bildet in seiner geschichtlichen Fortentwickelung eben so wohl, wie in der innern Entwickelung des einzelnen Menschen einen riesenhaften Kampf zwischen der Natürlichkeit und Freiheit, und hat auf solche Weise eben so wohl in den Thatsachen des Lebens und ihrer ideellen Betrachtung, wie in der dichterischen Anschauung desselben ihre besondere Durchbildung; aber auch diese Freiheit, zu welcher der Geist emporstrebt, und die er sich zur sittlichen Selbstständigkeit gestaltet, löst immer noch nicht diesen Streit zwischen Natur und Geist, wofern nicht eine höhere

Vermittelung des Göttlichen selbst eintritt, welche die Urgestalt dieses Haders hebt, und die Einheit in höherer Vollendung wieder herstellt; auf dieser Spitze religiöser Gestaltung steht das Christenthum als die Vollendung alles religiösen Lebens, und bedarf daher auch in den Tondichtungen diesen höheren Ausdruck eines überwundenen und sich selbst überwindenden ethischen Lebens, welches in die Urfatzungen des göttlichen Lebens wieder einstrebt. Die erste Seite und in ihm mithin die höchste Resignation des eigenen Willens, und das absolute Hingeben an die absolute Herrlichkeit des Göttlichen selbst in seiner Freudigkeit des Glaubens, wie in der Schwere der geistlichen Trübsal spricht der Choral aus, und er bedarf hier im Gegensatz der übrigen Gesangstücke der größten Innigkeit und Feierlichkeit der Tonführung, einer hohen Einfachheit seiner Figuren, wie einer in das Unergründliche sich versenkenden Tiefe, Kraft und Fülle des harmonischen Satzes, wenn darin das innerste Wesen seiner Schönheit aufgehen soll; denn das Herrlichste in den Idealen des menschlichen irdischen Daseyns sehnt sich hier heimzugehen in die Herrlichkeit des Göttlichen selbst. Aber was das menschliche Wort in heiliger Rührung der Andacht auf den Flügeln des Liedes verkündet, das muß auch die Begleitung des instrumentalen Satzes in erhabener Innigkeit, Tiefe und Fülle der Töne in der innersten Erhebung des der Instrumentalmusik eigenthümlichen Geistes ausprägen, und sich so dem Vortrag des Gesanges vereinen; daher vermögen auch nur Instrumente, welche in ihren Tönen die begeistertste Erhebung des Naturelements zu der Macht des Absoluten bezeichnen, wie vor allem Posaune und Orgel dem Choral die wahrhaft ideale Begleitung beizugeben. — Das noch in seiner Ueberwindung sich gestaltende ethische Leben und seine Bewegungen bringt die Fuge zur besondern Ansprache. Deshalb sind es vor allem jene ungestümen Bewegungen des Willens, welcher seine ganze sittliche Kraft zum Streit stellt, jene Kühnheit der Entschließung, welche das Aeußerste zu wagen strebt, jenes energische Aufrufen und Ermuntern seiner selbst wie anderer, sich in die That der Ueberwindung zu stürzen, und sie in den

Entfaltungen des Lebens zu lösen, was hier, beruhend auf der heiligen Ehrfurcht gegen das Göttliche, und von dieser innersten Richtung des Geistes auf die absolute Macht desselben ausgehend, die geistige Grundstimmung für diese Tondichtung bezeichnet. Und da die Bewegungen eines einzelnen Willens und nur in einzelnen Beziehungen zu dem Anderer dahingestellt, hier nur eine einseitige Richtung dieser ethischen Ueberwindung aussprechen, und so der ganze große Kampf der ethischen Selbstüberwindung nur mangelhaft und vereinzelt zur Anschauung kommen würde, mithin der höheren Macht der Gesammtheit aller seiner Momente entbehrte, so greift hier eine vielfache Persönlichkeit in die Wechselbeziehung sich suchender und wieder fliehender Willensbewegungen wesentlich ein. Auf solche Weise faßt nun die geistliche Tondichtung die Geltung der Einzelstimme für sich, wie die Totalität der Chöre, in eine große Gesammtheit zusammen, so daß jede Einzelstimme ihren eigenen Weg gehend, immer wieder eine andere denselbigen Weg als ihren eigenen gehend nach sich hat; nicht als ob hier eine der andern Nachahmerin sey, sondern weil alle sich hier in der absoluten Identität ihrer Grundstimmung bewegen; und während sich die einzelnen Tongänge durch ihr zu Früh oder zu Spät zu widersprechen scheinen, berühren sie sich dennoch immer wieder in der Identität des harmonischen Satzes, welche hier die absolute Identität aller Bestrebungen selbst wird. So steht jeder Ton als ein kühnes Resultat des Willens dem andern gegenüber, und scheint ihn fortzudrängen, und doch gehen sie wieder unter einander in so enger Verknüpfung zusammen, daß sie die Identität des Solo und Tutti zugleich erfüllend, eben so wohl in jedem Augenblick ihres Vorschreitens selbstständiges Glied ihrer eigenen melodischen Tonweise, wie auch wesentliches Glied der Harmonie des Ganzen selbst sind, in die sich diese reiche Gesammtheit des canonischen Satzes als ein einziges großes Resultat gemeinsam gewordenen Wollens am Ende auflöst. In diesem wilden Sturm der Bewegung, der hier die Töne zum Ziel treibt, ist es besonders die Richtung auf das Erhabene, welche den wesentlichen Ausdruck der Schönheit bietet; der

Geist muß sich über die gemeine und ungemeine Wirklichkeit des natürlichen Strebens emporgehoben fühlen in die Nähe des Göttlichen, aus der er dann das Leben wieder zu bewegen strebt; deshalb bedarf die Fuge nicht blos kühner feuriger Tonführung und ihr entsprechender Rhythmen, um die ihr eigene Schönheit zu entfalten, sondern auch eines so hehren Ganges aller ihrer Tonmassen, daß der siegesfrohe Triumph des Göttlichen und die heilige Energie eines das Göttliche aus aller seiner Macht zur Gestalt des Wirklichen durchzusetzen strebenden Willens daraus hervorleuchtet, wenn sie in ihrer Schöne dem tieferen Geist dieser Tondichtung genügen soll. Die Instrumentalmusik, abgesehen davon, daß auch sie selbstständig den Charakter der Fuge zu gestalten versucht, und insbesondere durch die Handhabung der Orgel dies durchzusetzen vermag, welche ruhend auf ihren Fundamental-Bässen, und deren kühn durchbrochenen Führung in dem Pedal, so wie in der großartigen Erbebung ihrer Tonmassen, und der ungebeugten Kraft und Nachhaltigkeit ihrer einzelnen Töne, die Momente der Willensbewegung von dem Absoluten heraus zu dem Einzelnen hin mit besonderer Erhabenheit nachbildet und aufweckt, — kann sich auch hier, wo es vor allem den Gesang gilt, überall diesen Bewegungen desselben nur anschmiegen, und sich ihnen nur unterordnen wollen, wenn sie nicht als Gegensatz hervortretend, die geistige Tiefe von jenem überwinden, und zu einem äußerlichen Streit des natürlichen Lebens, welches hier die Instrumentalmusik überwiegend darstellen würde, wieder herabziehen will. Leicht wird der Vortrag der Fuge auf gleiche Weise störend, und ihrem tieferen Geiste widersprechend, wenn hier die ausübende Kunst an den Tonmassen selbst und ihrer kühnen Gewalt ein zu großes Wohlgefallen hat, statt sie in ihrem innersten Princip zu erfassen; dadurch aber geschieht es nur zu leicht, daß jene erhabene Bewegung der Tonmassen in ein wildes, hastiges Geschrei ausartet, worin sich jede Stimme auf ihre eigene Hand ihre Güte thut, statt ihr Ueberwinden auf die Ueberwindung ihrer selbst zu stellen, und in ihr in dem großen Gesammtverein aller Tonkräfte großartig und

glanzreich zu siegen, und das Gemüth des Hörenden tief und mächtig zu ergreifen. Das Oratorium wie die Symphonie in ihrer vollendeten Durchbildung sind ein Werk der neueren Kunst, aber auch nur eine vielseitige Durchdringung der Musik mit ideellen Momenten, welches überhaupt das Gepräge der neueren Zeit ist, vermochte diese Art von Tondichtungen zu schaffen; und gerade was uns ganz besonders von der Musik der Hellenen gesagt wird, daß sie die Leidenschaft weckte und zähmte, steht ihr am fernsten, und vollendet diesen Gegensatz, ist aber auch überhaupt nur untergeordnetes Moment der Musik, wo es gilt ihre eigene Schöne in voller Freiheit und Selbstständigkeit zu gestalten, denn es erliegt hier immer erst die Musik der Läuterung des Ideals in seinem höheren Wechselspiel mit der Idee. — Man hat die Musik in neueren Zeiten zuweilen mit der Landschaftsmalerei verglichen, und hier in den Erscheinungen des Lichtes und des Tones eine tiefe Berührung gefunden, ja selbst etwas identisches der Wirkung anzutreffen geglaubt; ist diese Berührung des Gemüthes gegründet, so kann sie weder in dem Licht, noch in dem Ton als solchen liegen, sondern nur in demselben Gesetz der Schönheit, dem sie folgen; denn so wie die Musik in dieser Richtung erfüllt ist von einer unendlichen Sehnsucht nach dem Ideal, so spricht sich diese tiefe Sehnsucht auch in dem Leben der allgemeinen Natur aus, und um so mehr, jemehr die Erscheinung des Schönen schon darin aufgeht; der gebundene Geist des allgemeinen Naturlebens scheint hier in allen seinen Formen nach einer höheren Freiheit des Ideals aufzusehnen, in der er sein eigenes Urbild und seine Erlösung wiederfinde. Doch wenn hier nur unbestimmter und in einzelnen Ahnungen die schönen Künste in einander gehen, so führt sie auch die Kunst selbst in großen Berührungen freundlich zusammen, und bildet so aus ihrer Mannigfaltigkeit noch reichere Ganze, in denen sie in concreter Einheit zusammengehn.

3) Das Zusammengehen der schönen Künste.

Was die Künste des Schönen in ihrer Besonderung nach einzelnen Richtungen hin in und mit den Stoffen des Kör-

perlichen zur idealen Gestalt des Daseyns erheben, das findet auch wieder in umfassenderen Beziehungen des Daseyns eine so mannigfache Berührung unter sich, daß es in vielseitiger Begegnung des Einzelnen zu einer großen Gesammtheit zusammengehend die Mannigfaltigkeit der schönen Künste selbst in höherer Einheit verbindet, und zu einem concreten Ganzen gestaltet. Denn nicht blos daß wie etwa Musik und Poesie, Baukunst und Malerei, Beredtsamkeit oder Dichtkunst und Declamation, sich eine der andern inniger verknüpft, oder die einzelnen Künste des Schönen auch in noch mehrfacher Gliederung zu einander treten und sich einander verbinden, so giebt es auch Gestaltungen auf dem Gebiete der Künste, welche die ganze Gesammtheit derselben in sich aufzunehmen vermögen; wenngleich sie nicht immer auch dieselbe zu einer allseitigen Durchdringung verbinden. Drei Richtungen sind es hier, in denen sich dabei überhaupt die künstlerische Durchbildung des Schönen entfaltet; denn einmal ist es die allseitige künstlerische Gestaltung der Kunst selbst, als solcher, in welcher sie die Schönheit zur Anschauung bringt; oder es ist die künstlerische Gestaltung des Lebens und seiner Entwickelungen in eine großartige Gesammtheit der Erscheinung desselben zusammengedrängt, worin sich die Schönheit in ihrer Wesentlichkeit kund giebt; oder es ist jene Verklärung des Schönen, worin sich die Kunst sammt allen ihren Idealen der absoluten Herrlichkeit des Göttlichen zum freudigen Opfer bringt, — welche hier den künstlerischen Standpunkt des Schönen bezeichnet. In der ersten Beziehung tritt die Kunst in der allseitigen Begegnung ihrer schöpferischen Mächt gegeneinander, und in ihre eigene concrete Einheit zusammen, und es ist so die scenische Kunst, welche dies in ihrer Mannigfaltigkeit ausspricht; in der zweiten Beziehung greift die Kunst in die Bewegungen des Lebens selbst ein, und sucht es mit sich zu verknüpfen, indem es sich der idealen Bewegungen desselben bemächtigt und sie bildsam gestaltet, aber auch wieder selbst in den Conflict des Lebens mit herüberzugehen, und der Nothwendigkeit und Massenhaftigkeit seiner Bestrebungen sich anzuschmiegen genöthigt ist, und so ist es hier

das Volksfest, welches das allseitige Gepräge dieser künstlerischen Gestaltung des Schönen zur bestimmt anschaubaren Gestalt hindurchbildet; endlich in der dritten Richtung versenkt sich die Kunst in das Göttliche, und die Welt und sich selbst in seiner weltlichen Herrlichkeit überwindend und überwunden habend, giebt sie ihre eigene Selbstständigkeit und Freiheit wieder auf, nnd huldigt nur dem Göttlichen allein, und so ist es die kirchliche Feier, welche den letzten Standpunkt des Schönen in der Kunst bezeichnet, und von wo sie wieder zu ihrem Ursprung dem Göttlichen aufsehnt, und zu ihm wieder eingeht. Alle diese drei Gestaltungen auf dem Gebiet des Schönen haben, abgesehen von den übrigen Beziehungen ihres Daseyns auch dies mit einander gemein, daß sie, wenngleich vielfacher Vorbereitung und mannigfaltiger Vorübung bedürfend, in ihrem Erscheinen selbst doch stets Werk des Augenblicks, d. h. einer kürzeren augenblicklichen Gegenwart sind; und in der That liegt dies ebenso wohl in den Künsten der Bewegung, die hier nothwendig als ergänzende Seite eingreifen, wie in der Mannigfaltigkeit und Abwechselung der Erscheinungen, welche die Gesammt-Vereinigung des künstlerischen Wirkens wesentlich mit sich führt, indem ein längere Zeiträume ausfüllendes Ganze die Totalität des künstlerischen Eindrucks ganz wieder zerstören würde; und so stehen auch diese drei Gestaltungen der Kunst deshalb in um so größerer Selbstständigkeit da, indem die beharrliche Andauer der Erscheinung somit ein Unmögliches wird; nur freilich daß, wenngleich sie als Werk der augenblicklichen Gegenwart in dieser zwar reich und inhaltsschwer als das in sich vollendete Resultat einer Reihe großer und sinnvoller Momente des Lebens dastehen, sie doch als Werk des Augenblicks eben so schnell auch wie dieser wieder vergehen, und etwas zufälliges werden, wofern sie nicht in dem tieferen geistigen Ausdruck, den sie hinterlassen, ihrem Daseyn noch über die Erscheinung hinaus eine längere Fortdauer zu begründen vermögen; was aber hier gerade derjenigen Richtung der künstlerischen Thätigkeit, welche die Kunst als Kunst selbst innerhalb ihrer Sphäre gestaltet, also der sceniſchen

Kunst am allerwenigsten gelingt, weil es die allseitigen Elemente des Scheinens und ihrer Illusion selbst sind, welche hier gegeneinander spielen, und doch immer wieder der Macht der Idee und der harten Nothwendigkeitsschwere des Wirklichen erliegen; so bleibt es daher immer wieder der Augenblick, welchen hier die Kunst durchaus und in allen Beziehungen stark und gewaltig zu ergreifen hat.

Das Wesentliche nun der scenischen Kunst besteht in der lebendigen Vergegenwärtigung einer dichterischen Handlung, und so ist hier, wo es gilt, die Kunst in ihrer höchsten Gesammtheit und Bedeutung zu entfalten, nothwendig das Wort besonders zu beachten, welches die Handlung selbst erst zur in sich klaren Anschauung erhebend, überall dieselbe zu tragen hat; indem die mimisch-dramatische Behandlung der scenischen Kunst ohne das Wort, nur einer Andeutung bedarf, da sich ihr Wesen theils aus dem früher Gesagten leicht ergiebt, theils aus dem, was über das durch das Wort vermittelte Drama zu sagen, leicht ergänzt werden kann, und doch in der That hier immer das Untergeordnete bleibt. In Beziehung auf das Wort aber ist es eben so wohl das eigentliche Drama, wie das Singspiel und Melodrama in seinen edleren Formen, — denn die neuere melodramatische Behandlung des Schrecklichen ist durchaus von Seiten des Ideals keiner Anerkennung werth, — welches die wesentlichen Richtungen der scenischen Kunst näher bestimmt, indem das erstere, die Poesie des Wortes als solchen frei entfaltet, das zweite die Poesie des Wortes hinüberträgt in die Poesie des Tones, das dritte die Poesie des Wortes und des Tones in gleichmäßiger Vermitelung sich berühren läßt, ohne sich je ganz zu durchdringen, — alle drei aber außer der idealen dichterischen Entfaltung der Idee innerhalb der Momente einer bestimmten Handlung zugleich die tiefere Geltung des Wortes, und in ihm somit zugleich die ideellste Verständigung der Idee selbst aussprechen. Als scenische Kunst ist es aber nicht blos die Poesie des Wortes und des Tones, sondern auch zugleich die Poesie des Lichtes, welche hier zu einer vereinigten Kunstgestalt zusammengehen, und so den Cyclus der schö-

nen Künste in ihrer Mannigfaltigkeit erfüllen, und zur Einheit der Kunst selbst erheben. Da aber die dramatische Entwickelung von den innern Momenten der Idee selbst nothwendig ausgeht, so können hier die Künste des Lichtes keineswegs als die übergeordneten dastehen, oder den ersteren in ihrer Geltung sich gleichstellen wollen, sonst würde die größere Aeußerlichkeit der Erscheinung die Innerlichkeit derselben übertäuben; vielmehr muß alles Leben und seine Bewegung von dem Geist selbst ausgehend, auch hier in der scenischen Ausführung der dramatischen Handlung in diesen nothwendigen Zusammenhang gestellt werden, und so die Poesie in ihrem Urspiel zwischen Idee und Ideal in ihren innersten Tiefen bewahren. Daher ist es unter den Künsten des Lichtes vor allem die Mimik, welche sich hier der scenischen Darstellung des Wortes anschließt, weil ihre Bewegungen die Bewegungen des Geistes selbst unmittelbar in der Körperlichkeit aussprechen, während die künstlerische Behandlung des Costüms bei weitem äußerlicher dasteht, ja sich nur zu leicht in der Aeußerlichkeit verliert, wenn es einer zu sorgfältigen künstlerischen Behandlung unterworfen wird. Zeichnen wir daher die Linie, wie sich die Künste des Schönen innerhalb der scenischen Kunst von den innersten Bewegungen der Idee aus, in ihrer künstlerischen Wirklichkeit feststellen, so treten zunächst als die äußersten Gegensätze dieser Bewegung von Innen heraus die dichterische Begeisterung für das gegebene dichterische Kunstwerk und von Außen her die klare sichere Beleuchtung des äußerlichen Spielraumes der dramatischen Thätigkeit, als welcher hier die Bühne ist, einander entgegen, dort als die höchste Individualität der dichterischen Anschauung das Allgemeine ergreifend, hier als die höchste Allgemeinheit des Wirklichen der Individualität begegnend. Dieses Verhältniß bringt eine Berührung und einen Widerstreit hervor, den die Kunst zu vermitteln und aufzuheben hat. Daher ist es nur selten der indifferente Ort, der hier genügt, seine Oertlichkeit muß vielmehr, damit die künstlerische Idee der Darstellung in Freiheit hier auf und nieder spiele, in vielseitigen Einklang mit der Idee gebracht seyn, und so ist es bald der

Contrast, bald die Uebereinstimmung der Oertlichkeit mit der dramatischen Handlung, welche hier ihre Geltung finden. In dem Hervortreten jener innern Begeisterung ist es zunächst das Wort in seiner declamatorischen und musischen Bedeutung, welches diese Innerlichkeit der Begeisterung in der ganzen Fülle des dichterisch gegebenen Kunstwerks an die Aeußerlichkeit zu entfalten hat, und die mimische Kunstform der Darstellung ist zugleich diejenige, welche hier den Aeußerungen des lebendigen Wortes sich in mannigfacher Beziehung verbindet; bald aus derselben ursprünglichen Bewegung des Geistes gleichzeitig hervortretend, und so die Momente des Wortes wie des Geistes in ihm noch lebhafter und anschaulicher vermittelnd; bald auch wieder dem Worte vorauseilend, und in ihm erst die klare Verständigung des Geistes findend, den sie nur in großartigen Umrissen und Andeutungen, und vor allem in den Symbolen der bewegteren Empfindung und Begehrung, wie sie das Gemüth an die Leiblichkeit ausspricht, zur freien Anschauung in der äußeren Erscheinung herüberzubilden vermag; bald auch endlich wie in dem Humor der Ironie, und auf einzelnen Höhen der tragischen Erscheinung des Daseyns, in einen Gegensatz zu dem Wort tretend, und durch die Entfaltung des innern Widerspruchs zwischen den einzelnen Momenten der Bewegung des Geistes die höhere Kunsteinheit in der freien Darstellung derselben durch ihren Contrast als ergänzende Seite hervorhebend und vollendend. Schon in allen diesen Beziehungen bedarf die ausübende Kunst einer großen Besonnenheit, um nicht zu viel oder zu wenig, oder auch überhaupt das Unrechte zu thun; denn der Geist in seiner innersten Gewalt und Klarheit, wie ihn das dichterische Kunstwerk ausspricht, muß darin zur vollen Anschauung gebracht werden, und es vermag hier selbst der ausübende Künstler durch die verständige sinnreiche Anwendung und Hervorbildung der dichterischen Idee so vieles zu leisten, daß wenn er selbst ergriffen ist von der Poesie der Kunst, welche darin waltet, er sogar eine weniger reiche, ja selbst noch hin und wieder befangene Dichtung, wie sie der gegebene Stoff bietet, zu einer kaum geahneten Bedeutung hervorzubilden im Stande ist; vielleicht

der größte Triumph der ausübenden Kunst, weil sie hier den Urfatzungen des dichterischen Geistes selbst begegnet, und in ihnen waltet. Aber freilich würde auch eben so durch ein Uebertreiben der äußeren Mittel des Wortes und der Mimik ein in sich vollendetes Kunstwerk nur zur Carricatur werden; und so sind es viele und mancherlei Rücksichten, welche schon hier die ausübende Kunst zu nehmen hat; eine weise Vertheilung der eigenen Kräfte, ein immerwährendes Festhalten an der Idee des Ganzen, in welchem nur jedes Glied desselben an seiner eigenen Stelle und in seinem eigensten Verhältniß zu dem Ganzen die rechte Geltung findet, ist hier unerläßliches Element der Darstellung, wo es gilt, eine Gesammtheit nicht blos der Künste, sondern auch individueller persönlicher Kräfte gegeneinander spielen zu lassen, und das Ganze zu erfüllen. In Beziehung auf dieses Ganze wird es nun zugleich das lebendige Gegenspiel und das Bewußtseyn der Gemeinsamkeit, welches in der Begegnung des Wortes und der Mimik den Kreis derselben erweitert, und die Energie des Geistes in seinen Aeußerungen steigert, und sogar den Widerspruch desselben noch mannigfaltiger weckt; aber um so mehr bedarf es auch eines innern Vertiefens in die gesammte Poesie der That, welche das Kunstwerk entfaltet, damit sie in ihrer Vermittelung und ihren Gegensätzen nicht zu einem zersplitterten Aggregat von Erscheinungen herabsinke, statt den Eindruck der Totalität überall gleichmäßig an sich zu tragen. Die Alten pflegten bei ihren dramatischen Darstellungen sich der Masken zu bedienen, und verwandelten so die Mimik wenigstens theilweise in die Malerei der Physiognomien; allein nur ihre weiten, offenen und freien Räume für das Bühnenspiel, verbunden mit einer einfacheren Haltung der dramatischen Stücke in der Grundfügung der Charaktere der dramatischen Personen mochten hier das Lebendige des Augenblicks mit dem Starren einer solchen Behandlung leichter wieder ausgleichen und verknüpfen; was die moderne Kunst in Nachbildungen dieser antiken scenischen Kunst versucht hat, steht zu vereinzelt da, als daß es darüber genügende Rückschlüsse erlaubte, nur so viel ergiebt sich daraus, daß nothwendig der

übrige Theil des mimischen Ausdrucks eine größere Regsamkeit, so wie umgekehrt die Haltung des Körpers größere Kühnheit und Festigkeit fordert, um das mimisch Stereotype der Maske mit der Beweglichkeit der übrigen Mimik in den rechten Einklang zu bringen. Auf alle Fälle aber ist hier schon die übergreifende Berührung des von Außen her Gegebenen mit dem aus innern Bewegungen des Geistes unmittelbar selbst hervorgehenden künstlerischen Streben der Darstellung; und auch abgesehen von dieser schärferen Begränzung der innern Plastik des Geistes innerhalb der Bewegungen der Mimik strebt hier auch die neuere Kunst des mimischen Ausdrucks die Bedeutung der Physiognomie dadurch noch schärfer hervorzuheben, daß sie durch künstliche Färbung und die damit in Verbindung stehende Illusion der Beleuchtung schon an der freien Gestalt das Princip der malerischen Gestaltung zur Anwendung bringt. Aber wenn gleich hier schon eine besondere Einwirkung des äußerlich Gegebenen eintritt, so wird doch gerade dadurch wieder, daß es das Princip der malerischen Gestaltung ist, welches hier eingreift, dieser Eindruck von Außen her ein durch die Kunst und die individuelle Bewegung des Geistes selbst Vermitteltes der Darstellung; und so kann er auch nur dadurch seine rechte Geltung erlangen, daß in ihm nicht blos die immanente Idee der scenischen Darstellung nach ihrer innern geistigen Bewegung des darzustellenden Gegenstandes überhaupt sich spiegele, — denn damit, daß z. B. das Schrecken so in seiner Färbung erbleicht, der Zorn das Antlitz höher röthet, das Siechthum dagegen und das Alter dasselbe mit ernsten Falten durchfurcht, was hier die Kunst malerisch nachbildet, ist nur das Allgemeinste, und in dieser Unbestimmtheit seines Inhaltes noch selbst in der That hier für die künstlerische Darstellung sehr wenig gethan, — sondern diese äußere Vermittelung ihrer Erscheinung muß auch die Idee ganz beherrschen und durchdringen, wenn die scenische Gestaltung sich zur künstlerischen Individualität des Geistes hindurchbilden soll. An diese äußere Vermittelung der Darstellung schließt sich nun die Costümirung; auch sie mit allen Toilettenkünsten des Schmückens und Putzens

und Ergänzens der Widersprüche der Gestalt der Handelnden mit der Rolle, die sie spielen, und wo noch stärker die Aeußerlichkeit als solche einspielt, bleibt ebenfalls nur ein Aeußerliches, wenn sie die Gestalt nur umhüllt, und selbst dann immer noch ein nur Aeußeres, wenn die malerische Anordnung und Auswahl in dem Gefälte, der Färbung und dem Schmuck der Gewänder zu sehr sich geltend macht; weil sie die tiefere Bewegung der scenischen Idee und die Erhebung der Mimik zu einer freien Darstellung des innern Geistes, der das Kunstwerk beseelt hemmt, und mit sich in Widerspruch bringt; und wenn auch in der scenischen Darstellung des Komischen hier das Verhältniß das umgekehrte zu seyn scheint, so ist es doch auch nur scheinbar, da es hier gerade Absicht der Kunst ist, durch den Contrast in der Behandlung der Aeußerlichkeit desto mehr die Ironie der Darstellung geltend zu machen, mithin diese Umkehrung der Beziehungen gerade immanente Bewegung der Kunst selbst in ihren Gegensätzen ist. — So ist es dann in der äußeren Umgebung eben so nur die künstlerische Behandlung der Oertlichkeit, welche der Entfaltung der Idee in der scenischen Darstellung genügt, und in der zugleich die Bewegung des Geistes in ihrem Gegensatz gegen die harte Aeußerlichkeit, welche ihr hier begegnet, das räumliche Maaß und Ziel ihrer Entäußerung findet. Aber ist gleich auch hier die künstlerische Thätigkeit die vermittelnde in diesem Widerstreit, so ist es nun jedoch nicht mehr der selbst dramatisch thätige Künstler in seiner Individualität, welcher die Natur überwindet, und sie zur entsprechenden Kunstgestalt erhebt, ihm ist blos auf Augenblicke und nur durch den Dichter die Deutung derselben gestattet, sondern es tritt eine anderwärts gegebene, vermittelnde Kunstthätigkeit ein, welche hier die innere Anschauung des Dichters in Beziehung auf die räumlichen Verhältnisse seines Kunstwerkes auch ganz zur äußeren Anschauung zu bringen bemüht ist; und so ist es recht eigentlich der poetische Ort, welcher hier die Wirklichkeit umwandelt und in das Kunstwerk aufnimmt. Hier ist es die Decorations-Malerei, welche als einzelne Richtung der Malerkunst durch die Illusion der Beleuchtung und

ihrer Fernung die schroffen Umrisse ihrer Formen zur freien Darstellung der dichterischen Anschauung erhebt, und bald architektonisch, bald landschaftlich gestaltend, das eigenthümliche Gepräge und das Gegebene dieser Anschauung wiederzugeben vermag; und da diese Richtung der poetischen Anschauung schon in sich die Phantasie lebhafter ergreift, indem es hier recht eigentlich ihre Thätigkeit ist, welche die Räume der Dichtung ausfüllt, so vermag auch nur das Phantastische und phantastisch Behandelte des poetischen Stoffes eine reiche künstlerische Hervorhebung dieses malerisch-dramatischen Grundes der Darstellung aufzunehmen, ohne der Macht der dichterischen Idee zu schaden, weil die Bizarrerie und die Blendung der äußern Anordnung nur desto mehr den Reiz des Phantastischen belebt, indem es seine höchste Illusion des Wirklichen vollendet; dagegen das in sich höher getragene Ethos der dichterischen Idee fordert durchaus eine große Mäßigung in der äußern Anordnung des Raumes, damit nicht der zu große Reiz der malerischen Darstellung die Aufmerksamkeit des Hörenden zur Spannung der blos Schauenden erhebe, und so die dramatische Idee ihres tiefen schöpferischen Lebens beraube. Aber nicht blos die Malerei, sondern auch die Baukunst greift hier in die scenische Darstellung ein. Denn nicht zu gedenken der Behandlung der Coulissen, und dieser scenischen Zusammenstellung eines malerischen Raumes in der nach Innenwendung und scheinbar stereometrischen Abgränzung und in sich Geschlossenheit seiner Verhältnisse, die hier die Bühne selbst zum scenischen Aufenthaltsort bereitet, mit aller ihrer scheinbaren oder wirklichen Anwendung der glyphischen Künste, so ist es noch außerdem die Construction des Raumes selbst, innerhalb dessen die scenische Kunst überhaupt dargestellt und angeschaut wird, welche nothwendig zu einem bestimmten Bauwerk zusammengefügt und aufgerichtet werden muß; wenn sie nicht aller Selbstständigkeit und Abgeschlossenheit eines Gesammt-Vereins für die Kunst entbehren soll; und hier ist es gerade, wo die Architektur in ihrer eigentlichen Mächtigkeit die scenische Kunst hebt und erweitert; und wenn auch der Thespiskarren und das einfache Bretergerüst mit seinem flüchtigen

Schmuck dem Bedürfniß des Augenblicks genügt, die scenische Kunst in ihrer ganzen Vollendung bedarf hier eines höheren Maßes ihres künstlerischen Gehaltes. Gerade das Volksmäßige und öffentlich Gemeinsame, was die Bühne von jeher gehabt hat, hat auch ein höheres Bewußtseyn des Volksgeistes und ein Aufrichten desselben innerhalb ihrer Räume zu einer gediegenen oder doch feineren Durchbildung desselben in den Epochezeiten der dramatischen Kunst überall zu wecken gestrebt; bei den Hellenen besonders vereinigte sich so die Bühne nur ihren großen Nationalfesten und dem Dienst ihrer Götter, und wenngleich das neuere Drama durch das Alltägliche des Bühnenspiels und die vorherrschende Richtung auf den Reiz und die Unterhaltung des Augenblicks, so wie umgekehrt durch das höhere Ethos der christlichen Weltbildung nothwendig bei aller seiner Intensität vorherrschend zu einem Element des Scheinens sich herabsetzen mußte, denn auch jene Autos sacramentales der Spanier und anderer Nationen konnten kein anderes werden, obwohl sie sich mit dem Princip sogar des kirchlichen Kultus inniger verknüpften, so haben doch alle Heroen auf dem Gebiet der dramatischen Dichtkunst, sey es auf dem der Rede oder des Gesanges stets ein höheres Bewußtseyn von dem ideellen und idealen Werth ihrer Kunst in sich getragen, und die ausübende Kunst dazu emporzuheben sich bemüht; und dieses höhere Bewußtseyn einer weltbildenden und nationalen Bedeutung der scenischen Kunst und ihrer Verhältnisse zu der Oeffentlichkeit des Lebens haben es dieser nothwendig gemacht, auch in großartigen oder doch freundlichen Umgebungen dem Eindruck der Massen und ihres aufstrebenden Geistes zu begegnen. Und in der That ist damit noch wenig erst, wie wohl auch so ganz Unerläßliches gethan, daß jedermann in diesen künstlerischen Räumen gut sehe und höre, was die ausübende Kunst ihm bietet; schon mehr, wenn alle einander gut sehen, und man möchte selbst hinzufügen, gut hören, weil dadurch erst die lebendige Wechselbeziehung zwischen dem darstellenden Künstler und der Gesammtheit derer die ihn sehen und hören, eine allseitige und sich gegenseitig mehr und mehr steigernde und somit selbst be-

geisternde und fortreißende wird; denn was unser Schiller in dieser Beziehung von der alten Kunst nur in ihrer innigeren Beziehung zwischen der Poesie derselben und deren Ausübung sagt, daß des Hörers Gefühle sich an der Glut des Gesanges entflammten, wie umgekehrt der Sänger an des Hörers Gefühl die Glut der Begeisterung nährte, dies muß für die ausübende Kunst eine wesentliche Verständigung und Erhöhung ihrer künstlerischen Wirkung seyn; aber es muß auch und vor allem der ausübende Künstler, wie der Hörer, durch den Eindruck des Ortes, wo er sich befindet, zu einer universellen, großartigen und das Gemeine und Alltägliche unmittelbar überschreitenden Stimmung emporgehoben werden, damit schon aus dem Eindruck des Räumlichen und seiner Massengestaltung ein höherer Geist zu ihm rede, und der Poesie der Kunst freundlich begegne. Daher ist die Architektur eine wichtige Ergänzung zu dem Gesammtausdruck der künstlerischen Darstellung, und schließt sie erst in ihrer äußeren Vollendung ab. Freilich bleibt sie das Unbewegliche und die einzelne Vorstellung überdauernde Moment dieser Vereinigung der Künste; aber desto mehr muß sie auch in dem Urprincip dieser künstlerischen Einheit verharren, sie muß die Urpoesie des Geistes selbst in großartiger Bewegung ihrer Idee aussprechen, wenn sie den bleibenden Forderungen der ausübenden Kunst bei ihrem mannigfaltigen Wechsel auch immer dieselbe seyn will. Daher genügen durchaus nicht die kleinlichen geputzten Schnörkel der Verzierung, oder die mannigfaltigen Symbole der dramatischen Kunst, wie sie wohl die Architektur im Verein mit Malerei und Bildnerei gern zur Anschauung bringt, ja sie können selbst alle entbehrt werden, wo ein großartiger, edler, einfacher Stil des Bauwerks unmittelbar zu dieser Urpoesie des Geistes hinreißt, und müssen sogar fehlen, wo sie nur diese tiefere Bewegung des Geistes als Aeußerlichkeiten zerstreuen würden. Noch heut zu Tage erregen die Amphitheater der antiken Kunst selbst in ihren Trümmern wegen des großartigen Stils, der darin waltet, die Bewunderung der Nachwelt, und beweisen es klar genug, wie sehr sich die Kunst der classischen Vorzeit jener tieferen Be-

deutung der Architektur auch in diesem Sinne bewußt war; aber auch die neuere Kunst in ihren ganz überdeckten sceni-schen Räumen ist in allen Epochezeiten der dramatischen Kunst von demselben Bewußtseyn ausgegangen, und hat dem Ethos der modernen Zeit gemäß nicht selten auch hierin Großartiges und künstlerisch Vielbedeutendes geleistet. Der Gegensatz aber der zwischen antiker und moderner Kunst überhaupt stattfin-det, bringt auch hier in der Anwendung der Beleuchtung noch einen besondern Gegensatz hervor, da die Beleuchtung bei der alten sceni-schen Baukunst in ihren unüberbauten Räu-men dem Lichte des Tages, und somit vorherrschend dem na-türlichen Einfluße der Wirklichkeit anheimfiel, während die moderne Kunst hier überall in ihrer Ueberdeckung der sceni-schen Räume eine künstliche Beleuchtung zu Hülfe nimmt; und so tritt hierdurch noch ein neues Element der Kunst ein, welches dem Innern der architektonischen Räume eben so wohl wie den übrigen Künsten des Lichtes, welche in die sce-nische Darstellung eingreifen, zur wesentlichen Vermittelung dient; indem eben so wohl die Illusion, wie die Klarheit und Bestimmtheit der Erscheinung darauf berechnet sind, gerade in diesem Lichte noch eine besondere Geltung und Anerkennung zu finden; und so wird die Beleuchtung der Bühne bald ge-dämpft oder umgekehrt gehoben, bald aber auch wieder durch besondere Färbung der Scheine und ihrer Individualisirung ganz abgeändert, um dadurch nicht blos die abgeänderten Zeiten des Tages und der Witterung und jede sonstige Lichtbeziehung der Aeußerlichkeit dem Charakter der jedesmaligen sceni-schen Darstel-lung enger zu verweben, sondern auch um dadurch die Grundstim-mung der dramatischen Handlung und ihrer Situation näher zu bezeichnen, und in gleichem Sinne auf den Beschauenden zu wirken, wie dies das Licht in der besondern Intensität sei-ner Verhältniße überall mit sich bringt. Dies ist nun auch die innerste künstlerische Beziehung der Beleuchtung zu der dichterischen Intensität der dramatischen Handlung, der sie aber nur entgegenzukommen nicht sie zurückzudrängen, und sich selbst zum beherrschenden Grund ihrer Anschauung zu erheben

hat, wenn nicht die Poesie der Handlung in der Aeußerlichkeit zu Grunde gehen soll; daher sind auch alle jene prunkenden Lichteffecte, jene kunstreichen Transparents und Feuerstücke, nur da zu dulden, wo sich die Phantasie des Dichters in ihnen selbst ergeht und ergötzt; die höhere Dichtung waltet in der schöpferischen Energie des Ganzen, und wird durch solche Flimmer und Scheine eher verletzt als gehoben; und so hat die Kunst dies in der vollen Macht eines geläuterten Selbstbewußtseyns stets als eine Ausartung künstlerischen Strebens verschmäht, da es ihrem Wesen gemäß ist, nicht in einem Schaustück zu prunken, sondern in dem wahrhaft dramatischen Spiel die immanente Poesie des Geistes zu entfalten. — Es gilt aber ebendeshalb auch hier in der ganzen scenischen Kunst dasselbe Spiel zwischen Idee und Ideal, welches aller Poesie zusteht, wenn die scenische Darstellung auch in ihrer Schönheit sich zur freien Gestaltung der Kunst erheben soll. Wie sich das Schöne in den einzelnen Künsten, welche hier eingreifen, zur Durchbildung bringe, ist überall an ihrem Orte schon aufgezeigt; hier aber kömmt es darauf an, sie in ihrem Gesammtverein in dem Grundgepräge der Schönheit nachzuweisen. Es genügt aber hier noch lange nicht, daß die einzelne scenische Person in ihrer eigensten Stellung in aller Freiheit und Begeisterung des Augenblickes den einzelnen Momenten ihrer Rolle sich hingebe, und, wie fein, sinnig und geistreich auch dieselbe für sich ergreifend, sie also zur Anschauung bringe; sondern es ist hier überall das Gemeinsame der Handlung in allen ihren Gegensätzen, in welchem sich die Eigenthümlichkeit der dramatischen Darstellung ausspricht, und worin sich auch nur die ideale Kunstform der Darstellung auf vollendete Weise auszuprägen vermag. Dieses Gemeinsame liegt aber eben so wohl in der innern Einheit der dichterischen Handlung und ihrer Momente, wie in der äußeren Zusammenstimmung aller gegeneinander tretenden Gestalten nnd Erscheinungen derselben. Diese Einheit mit der Poesie der Handlung, in der innersten Totalität ihrer Bewegung erfaßt, ist es, welche daher das Spiel, wie das Wort des Einzelnen, erst in seine rechte Stellung hinweist;

aber soll ihm hier die Macht des Ideals in aller Freiheit aufgehen, so muß er das Ideal der Dichtung selbst, sey es in Wort oder Ton, nicht blos auf Augenblicke ergreifen, sondern es muß der Geist und das innerste Leben seiner Darstellung seyn, er muß sich jedoch nicht blos als Werkzeug in der Hand des Dichters hinstellen, und darin etwa sein Wohlgefallen finden, daß er zeigt, wie sehr er die Blitze seines Geistes und seine Feinheit verstehe und geltend zu machen wisse, sondern es muß das dichterische Kunstwerk selbst als eine freie Macht der Begeisterung in ihm aufgehen, der Geist der Dichtung und zwar in seiner ganzen dichterischen Einheit muß über ihn kommen, und so muß er die Dichtung in allen ihren Beziehungen mit durchleben, mit dichten, mit schöpferisch bewegen, und selbst wieder ihre Mäßigung mit gleicher Einsicht und Vertiefung in die Momente des Ganzen erfassen, auf daß sein Wort, sein Gang, seine Geberde und die ganze Eigenthümlichkeit der Rolle, die er spielt, und diese selbst, und er mit ihr durch und durch Spiel und Bewegung des Ideals werde, welches alle Formen der dramatischen Idee im Spiel der Minne durchdringt, und freudig beseelt; denn in der That Lust und Liebe nicht blos zu seiner Rolle, sondern auch zu der dramatischen Gestaltung des Ganzen bedarf der scenische Künstler, wenn ihm die Seele der darzustellenden Dichtung selbst aufgehen, und noch mehr, wenn er sie darstellen soll. Denn in der Vielseitigkeit der äußeren Mittel, die er braucht, und in dem Gegensatz der Persönlichkeit zu diesen wird die Rolle sonst augenblicklich zum Stückwerk. Von diesem tieferen Geist der Auffassung ergriffen, sehen wir daher nicht selten den großen vollendeten Künstler den umgekehrten Weg der Darstellung einschlagen, wie der, der nicht in der Einheit und der Poesie des Ganzen selbst steht. Einfach und gemäßigt in Ton und Geberde, wo der andere vielleicht schreit und tobt, und umgekehrt kühn und im ungemessenem Aufschwung der Kraft in die That und ihr Wort einschreitend, wo der andere kaum eine geistige Tiefe des Gedanken zu ahnen, geschweige die Poesie des Ganzen zu erfassen im Stande ist. Auf der anderen Seite ist es aber auch die

äußere Totalität der Handlung und ihr bestimmtes Eintreten in Raum und Zeit, in welchen sich der ausübende Künstler mit der Einheit der Handlung innigst verbunden zu wissen hat, wenn er die scenische Darstellung zu ihrer wesentlichen Schönheit erheben soll. Hier ist es vor allem das sogenannte Ensemble, als das Gemeinsame und Uebereinstimmende der einzelnen Wechselbeziehungen des Persönlichen, in welchem der Künstler das Ideal hindurchzubilden hat, um das ganze dialektische Spiel der Handlung in der allseitigen freiesten Berührung und Durchdringung mit dem Ideal zur Anschauung zu bringen. Nur ein reges, freudiges, wohlgewähltes und sich überall zu berühren strebendes Gegeneinanderspiel in Wort und That, und noch mehr ein geistiges Begegnen der Poesie der Handlung selbst in der Individualität des Persönlichen in sicherer, sinnreicher und innig theilnehmender Berührung in Wort und Geberde und den übrigen Zeichen der Handlung, mit einem Wort die volle Präsenz der dichterischen Idee und ihrer Dialektik in allen ihren Glieder, dies ist das freie Gegeneinanderspiel der dramatischen Personen, worin erst das Ideal zur vollen Mächtigkeit des Schönen die Handlung erhebt. Aber auch das rege, treffende Eingreifen der äußeren Decoration nicht sowohl nach ihrer äußern Handhabung, welche hier die technische Fertigkeit zur Voraussetzung hat, als vielmehr in der Uebereinstimmung der malerischen Situation mit der dramatischen Idee, gehört wesentlich zu der Schönheit in der äußeren Einheit des Ganzen, und es ist keineswegs die gemeine Wirklichkeit, welche hier der Darstellung genügt, nicht einmal in der Alltäglichkeit des Wirklichen, sondern vielmehr der ideale Raum mit seiner Erfüllung des Räumlichen, wie es auch nur die ideale Zeit ist, welche hier der Poesie der Kunst allein genügen kann; nur daß diese künstlerische Behandlung der Räume die Wirklichkeit nicht zu ihrem Schatten gestalte, sondern in und mit der Wirklichkeit das Ideal zur Erscheinung durchbildend, überall frei und sinnvoll der dichterischen Idee des Ganzen entgegenkomme, und diese selbst, sie dichterisch erläuternd, in ruhiger Begegnung nur noch schöpferisch mächtiger zur ihrer äußeren Bestimmtheit bringe.

Und wenngleich die Architektur der Räume in ihrer Unwandelbarkeit immer nur ein und dieselbe Grundbeziehung zu der allgemeinen Idee des Dramatischen und seiner Darstellung festzuhalten, und so in dieser Beziehung die ideale Gestaltung des Architektonischen, für einen bestimmten umfassenden Zweck auch hier als ihre besondere Aufgabe der Schönheit im Auge zu behalten hat, und in dieser tiefen und sinnreichen Berührung mit der Idee des Ganzen dieses selbst nur durch den ihr eigenen Grundtypus zu verherrlichen vermag, so treten doch auch außerdem die sie selbst leitenden Ideen in der malerischen Führung und Anordnung der Coulissen, als so wesentlich vermittelnd, in die jedesmalige Beziehung des Ganzen ein, daß die bestimmte Anordnung für eine gegebene scenische Darstellung das Princip derselben durchaus anwenden muß; und je großartiger und freier sich hier der edle und in sich selbst bedeutungsvolle Stil der Baukunst in der Anordnung des beweglichen Theiles der Räume in seiner Beziehung zu dem Ganzen ausspricht, jemehr er zugleich hierbei die untergeordneten Erscheinungen des Räumlichen vergeistigt, und in dem wesentlichen Zusammenstimmen mit der Individualität der dramatischen Handlung dieser selbst, auf den besondern Fall gerichtet, jene ruhige sinnvolle Beharrlichkeit der architektonischen Massen gegenüberstellt, welche die bleibende Architektur des Ganzen für alle Fälle der scenischen Darstellung darbieten soll, — desto mehr wird auch der wesentliche Ausdruck des Ideals sich in den architektonischen Constructionen der Scene zur Schönheit des Ganzen gestalten.—Was endlich die Beleuchtung betrifft, so ist das Wesentliche derselben, daß sie nicht den Eindruck des Ganzen störe; denn in ihrer eigenen Mächtigkeit erscheint sie dann immer noch als ein freies Naturspiel des Lichtes, welches die Kunst wieder vergessen macht, und ungeahnet fast mit den einzelnen Erscheinungen sein ideales Spiel treibt; wo sie aber als positive Macht der Gestaltung hervortreten soll, wie dies besonders bei dem Singspiel so häufig geschieht, weil sie hier bald dem nicht selten phantastischen Glanz der Dichtung begegnet, bald dem Unbestimmteren der innern Stimmung, wie sie die Musik

bezeichnet und anregt, eine größere Abgränzung und Bestimmtheit zu geben vermag, da bedarf es durchaus eines in seiner Intensität verklärten Scheinens, so wie umgekehrt einer höheren Innigkeit seiner Beschattung, damit das in seiner Intensität immer idealer gestaltende Licht auf solche Weise die Gegenstände selbst in näherer Beziehung mit sich verkläre und läutere, und so den wahrhaft idealen Ausdruck der Grundstimmung zur Anschauung bringe. Nur wo die Intensität des Lichtes zur Blendung, und die innigere Beschattung desselben zur wilden Verwirrung der Gestalten werden würde, jenes Grau-in-Grau des Dunkels, hört die heitere Bildsamkeit des Lichtes auf, und es kann daher wohl auf Augenblicke zu diesen Gegensätzen der Erscheinung auseinander treten, wo es das Wesen des Gegenstandes fordert, aber nur die größte Kühnheit in Führung dieser Helligkeit und Verdunkelung des Glanzes läßt durch die freiere Bewegung des Contrastes auch ein freieres Spiel des Ideals dabei übrig; sonst wird es eine alle künstlerische Totalität zerstörende, dort zu individualisirte, hier zu unvermittelte und abstracte Gestaltung auf dem Gebiete des Scheines. — Eine besondere Eigenthümlichkeit in Beziehung auf das gemeinsame gegen einander und in einander Streben der einzelnen Momente der scenischen Kunst findet noch in dem musikalischen Drama gegenüber dem eigentlichen Drama statt, denn da es hier die Berührung und selbst Durchdringung des Wortes mit der Musik ist, welche diese Richtung der dramatischen Thätigkeit absondert, so ist in der allseitigen Vermittelung dieses Verhältnisses das Wesentliche seiner Besonderung selbst gesetzt, und giebt ihm auch so erst die rechte dramatische Wechselbeziehung zwischen Idee und Ideal. Die Musik hat, wie gezeigt, in der Entfaltung ihrer Ideen insbesondere die Stimmung und die Bewegungen des Gemüthes geltend zu machen; und noch ganz besonders da, wo, wie in dem musikalischen Wort, der Gedanke in freierer Selbstständigkeit und Klarheit hervortritt, diese intensive Reflexion desselben in dem Gemüthe zu tragen und frei zu gestalten. Daher ist es aber auch ganz besonders die leidenschaftliche Bewegung des Gemüthes, und die größere Energie

des Gefühls und ihre Auseinanderlegung in den eigenthümlichen Situationen der Handlung, und nicht so wohl diese für sich, welche dazu auffordert, das musikalische Element der Darstellung in das Wort eintreten zu lassen, oder es auch nur so zu geleiten. Ist es das gesprochne Wort, dem sich so die Musik anschmiegt, was bei dem Melodrama geschieht, so wird deshalb eben, da hier durch die Musik die innere Stimmung überwiegend offenbar werden soll, und doch das gesprochene Wort nur in den gesteigerten Momenten der Gemüthsbewegung unmittelbar die gesteigerte musische Betonung, — das überwiegende Hervorheben der Vokalisisation, — aus sich hervorbildet, nur eine einfache, und in Beziehung auf die Persönlichkeit selbst monologe Handlung dieser Gewalt der innern Stimmung am meisten genügen, weil so die höchste Subjectivität der Stimmung herausgebildet werden kann, und weil nur so der menschliche Geist zu seinem eigenen Ich oder nur zu seinem andern Ich, oder doch mindestens zu einem Du, welches die gleiche Grundstimmung in sich entweder ganz mitempfindet, oder doch in der Bedeutung seines innersten Wesens wiedertönt, — wie die erhabene Macht der Natur, oder die großartigen Werke menschlicher Herrlichkeit, oder die unendlichen Tiefen des Geistes in seiner innersten Wesenheit ergriffen, — sich zu äußern gedrungen ist. Deshalb ist auch das Melodrama entweder ganz monodramatisch, oder, und doch kaum, duodramatisch in der Gestalt seiner persönlichen Handlung; oder es ist das Melodramatische in den Situationen einer einzelnen Persönlichkeit, dem eigentlichen Drama nur beigemischt, und hebt nur einzelne Momente der Persönlichkeit hervor; sogar als rein mimische Darstellung, ohne den Ausdruck der Zeichensprache des Wortes, ist es so dem Drama beigegeben worden, und ergänzt hier wesentlich, wenn irgend eine unredende Hauptperson in der dichterischen Darstellung nun einmal nothwendig ward, wodurch aber das Drama durchaus den Charakter der pantomimischen Darstellung nun an sich nimmt, den sonstigen Sinn des mimischen Ausdrucks, während die Pantomime die bezeichnende Stellung und Beziehung des Wortes nun ganz in sich faßt, und statt dessel-

ben sich ausspricht.—Da es in dem gesprochenen Wort die Vokalisation ist, welche sich der Musik am engsten verbindet, so bedarf hier auch dieselbe einer besondern Innigkeit des Tones und einer großen Intensität seiner Accentuation, damit hier die Grundstimmung der dramatischen Situation in aller Mächtigkeit von dem Ideal durchdrungen, Empfindung und Begehrung, sey es in Wunsch und Sehnsucht, oder in Unmuth und Abscheu, so wie in Freude und Schmerz, selbst in der idealen Gestaltung des Tones aufleuchte, und sich zur Schönheit entfalte; und es müssen sich dabei die Musik in ihrem Gegebensehn von Außen her, so wie die Intensität der menschlichen Stimme in gleich freundlicher und sinnig schonender Begegnung einander anschmiegen, und eine wieder die andere erheben, wenn die Beziehungen jener idealen Theilnahme zwischen ihnen zum lieblichen Spiel der Begegnung werden sollen, wie dies die Macht der Sympathie des Gleichgestimmten nothwendig fordert; und wenn daher das Wort in seiner dichterischen Verständigung immer wieder das Ueberwiegende wird in den Beziehungen seines Tones und der Erfüllung desselben, so hat es doch stets nur in jener Uebereinstimmung zwischen Laut und Klang und ihrer künstlerischen Vertiefung des einen in das andere hier seine rechte künstlerische Stellung gewonnen; und da keine Musik wie kein dichterisches Wort ohne einen bestimmten Rhythmus sich gestaltet, so ist es hier nur der intensive Rhythmus der Grundstimmung selbst in der ganzen Kraft und Nachhaltigkeit idealer Stimmung, welcher der Intensität der musikalisch dramatischen Handlung ganz entspricht, und so die melodramatische Dichtung erst in ihrer wesentlichen Schöne zur Darstellung bringt.—Dasselbe, was von der melodramatischen Darstellung gesagt ist, gilt zum Theil auch von dem eigentlichen Singspiel; nur daß es darin seinen wesentlichen Unterschied von jenem an sich hat, daß das Wort nun nicht mehr ein gesprochenes bleibt, sondern vielmehr ein gesungenes wird; und es geht auf solche Weise mithin schon in das Wort die Musik so innig ein, daß ihre Aeußerung hierin ein Identisches wird, welches sich nur so auch der begleitenden instru-

mentalen Musik gegenüberstellt, und in die mannigfaltigste Wechselbeziehung tritt. Da es hier eine allseitige Gegeneinander-Bewegung der Stimmungen ist, welche in Lied und Ton sich vermittelt, und es so nicht ein bloßes Gränzverhältniß gilt zwischen Wort und Ton, wie es das Melodrama doch stets bleibt, und mithin schon deshalb ein weniger vielseitiges werden kann, umgekehrt in diesem auch nur die innerlichste Erregung ein solches Hinübersehnen des Wortes in die Urklänge des Gefühls bewirkt, wie daselbst die Musik ausspricht, indem das Wort in ihm ein Hingeben seiner geistigen Existenz an den absoluten Ursprung seiner menschlichen Erscheinung wird, denn alle Sprache beginnt mit den Lauten der Empfindung, und indem so die Seele nur enthüllt, was sie sonst als die stille Gewalt ihres Innern geheimnißvoll verbirgt und in sich schließt, wenn sie die unentwickelten Zustände des Daseyns erst überwunden und umgebildet hat, — so unterscheidet sich auch hierin wesentlich das Singspiel von dem Melodrama, daß es nicht einzelne Momente der Persönlichkeit entfaltet, und nach ihrem innersten Grunde zurückwendet, sondern in reicher Beziehung das dialektische Moment des Gedanken und die Mannigfaltigkeit selbst sich widersprechender Stimmungen zur Einheit der Darstellung erhebt; und da es deshalb auch die Mannigfaltigkeit des Persönlichen ist, durch welche diese reiche Beziehung der Gegenseitigkeit gelöst werden kann, so wird dadurch in dem Singspiel auch das Dramatische der Handlung wieder ein vielseitig Getheiltes und Auseinandergehendes in die Verschiedenheit des Persönlichen, durch deren Gegeneinanderspiel dann die Handlung als solche in sehr reger lebendiger Entwickelung ihrer Momente fortschreitet, wenngleich weniger mannigfaltig sich verknüpfend, als wie dies das eigentliche Drama vermag; denn wegen des Ruhens im Tone, welches das Wort in seinem rhythmisch-melodischen Gange im Ganzen genommen stets zurückhält, so wie wegen der Unklarheit der innern Stimmungen und ihrer Situation, welche stets entsteht, wo die Tonbewegung der Nachhaltigkeit entbehrt, und zugleich durch die Unmöglichkeit eine Menge ideell vermittelnder Auseinanderle-

gungen der Handlung mit Hülfe der Kraft und Deutlichkeit des Wortes wieder lösen zu können, ohne durch eine längere Zeitdauer zu ermüden, würde eine solche Exposition der Handlung die tiefere Bedeutung der Musik hier wieder zerstören. Als sich so die Oper aus dem eigentlichen Drama erst hervorbildete, findet sich allerdings hier noch eine Vermittelung durch das gesprochene Wort, welches wohl noch mehr Mannigfaltigkeit in die Handlung zu bringen vermag; aber da es immer hier nur ein von Außen her aufgenommenes Element der musikalischen Darstellung ist, so steht es auch nur als ein äußerlich Vermittelndes da, und zerstört vielmehr durch den Contrast zwischen Gesprochenem und Gesungenen, noch dazu in ein und derselben Stimme vereinigt, die immanente Einheit des Ganzen; und wenn es nur als Verdeutlichungsmittel der Handlung gebraucht wird, ohne in diese selbst handelnd einzugreifen, so wird dadurch das Singspiel ein bloßes Aggregat reizender Momente, nicht selten gemischt mit einer sehr nüchternen Alltäglichkeit des Lebens, weil ein solcher Dialog doch immer nur als Beiwerk erscheint, und so natürlich auch ergriffen wird. Daher ist er bei einer freieren Durchbildung der modernen Kunst am Ende auch nur in derjenigen Art des Singspiels geblieben, wo entweder ein musikalisches Quodlibet dadurch leichter zusammengehalten wird; oder auf dem Gebiet der komischen Oper, wo das Humoristische in seiner Ironie der Contraste die sich widersprechenden Momente der Wirklichkeit auf solche Weise zur künstlerischen Anschauung bringt; dagegen die sogenannte ernste Oper (Opera seria) hat sich von diesem Princip des gesprochenen Dialogs ganz frei gemacht, und den recitativischen Gesang als wesentliches Element der Darstellung an seine Stelle gesetzt. Und so berührt sich hierin die höhere Oper sehr nahe mit dem kirchlichen Stil der Oratorien, ja geht selbst in ihren erhabensten Momenten nicht selten sogar in den gebundenen Stil ihres Vortrags über, während das Parlante des musikalischen Vortrages doch immer das Ueberwiegende und ihr Eigenthümliche bleibt. Ueberhaupt liegen hier die Berührungen zwischen Oratorium und Oper so nahe, daß

sie durchaus einer Beachtung bedürfen, um nicht, wie es sogar leicht bei den ausübenden Künstlern geschieht, beide in ihrem Vortrage unbewußt in einander übergehen zu lassen. Es hat die Oper eben so wie jenes ihre Chöre und ihre Arien in Solo und mehrstimmigem Satz, eben so haben beide zugleich und zwar die Oper gerade in ihrem höheren Stil den recitativischen Vortrag des Gesanges und ihre dialogischen Cantilenen, so wie sich auch sogar die Oper bei einzelnen festlichen Gelegenheiten zu dem Hymnus anbetender Opferweihe erhebt. Aber nicht blos, daß sich überhaupt in der Oper, was der wesentlichste Unterschied bleibt, die Entwickelung der Handlung zur vollendeten That hindurchsetzt, während das Oratorium dieselbe nur in den lyrisch-epischen Momenten der Idee und in der Dialektik dichterischer Reflexion zur Darstellung bringt, und wo es die Personen selbstständig und im direkten Worte des Selbsthandelns redend einführt, dies gerade überall nur ohne die begleitende mimische und übrige scenische Ergänzung vollzieht, ja sogar die Form der Cantilene in ihren Wechselbeziehungen des Wortes allein anwendet, und mithin die eigentliche Verständigung der Handlung in dieser dialogischen Form des Gesanges nicht sucht, sondern nur die Arie in ihrem mehrstimmigen Satz darin weiter fortführt, was doch lediglich erst die eine Seite der Wechselbeziehung des Gegengesanges in der Oper wird, während das Recitativische des Vortrags die andere Seite derselben ausmacht, so ist eben recht eigentlich hier das Recitativische in seiner Behandlung das, was zugleich einen höchst wesentlichen Unterschied begründet. Denn indem es in dem höhern Singspiel durchaus nur als dialektisches Moment der Rede gilt, und die Seite der dramatischen Verständigung durch das Gespräch ausfüllt, hat es dagegen in dem Oratorium die rhapsodische Form der epischen Erzählung des Factischen durchzubilden, und den Folgegang der Erzählung zu tragen, ist also am wenigsten selbst handelnd. Daher ist es auch eine ganz natürliche Form der Mittheilung desselben im Oratorium, daß es, um es auch in seiner äußerlichsten Erscheinung zu fassen, wie die andern Gesangstücke des Oratoriums, vom Blatte gesungen wird, weil dies

nur desto mehr das Indirecte der Handlung hervorhebt; während ein gleiches Verfahren bei dem recitativischen Vortrage der Oper eben deshalb wieder am Ungenügendsten seyn würde, weil es das directe Verfahren der Handlung selbst vernichtete; und es bedarf auch der Vortrag desselben, wenn er gleich in beiden Fällen das Declamatorische des Ausdrucks ganz besonders hervorhebt, dennoch in beiden einer großen Unterscheidung; denn während der recitativische Vortrag des Oratoriums, so weit als es immer in dem mehr redenden Wort möglich ist, den Gang seiner Tonführungen bindet, und deshalb die schärfere Sonderung und Durchbrechung derselben der begleitenden Instrumentalmusik zuweist, schmiegt sich diese viel inniger bindend dem recitativischen Wechselgespräch im musikalischen Drama an, weil hier der recitirende Vortrag selbst die Tonführung des Wortes, eben wegen dem Wechselvollen der Handlung, welche darin liegt, schärfer von einander absondert, und so auch hier parlant wird; und da das Recitative der Oper zugleich die jedesmalige Situation des Persönlichen in seiner Eigenthümlichkeit auszusprechen hat, so wird auch dadurch noch wegen dem vielfachen Gegeneinandertreten des Persönlichen eine große Mannigfaltigkeit der declamatorischen Accentuation des Wortes wie der rhythmischen Führung desselben zu Stande gebracht. Außerdem haben aber auch die Chöre so wie die Cantilenen in dem Singspiel so sehr das Gepräge der Handlung auszusprechen, da sie stets in ihrer Persönlichkeit nothwendig in die Handlung mit einzugreifen haben, daß selbst da wo Chor und Lied auf dramatische Weise innerhalb ihrer Bewegung in dem Gesange in das Oratorium herübergebildet werden, es doch auch hier immer wieder der allzudramatischen Ausmalung des Wortes und Tones entrückt wird, nicht blos in der dichterischen Composition, — wofern sich der Dichter der leitenden Idee des Ganzen klar bewußt wird, — sondern auch in dem Vortrage der durchgebildeten Kunst selbst, so daß hier überall der gebundene Stil des Vortrags mit Nothwendigkeit gefordert wird, während dagegen diejenige Seite der Chöre und Cantilenen der Oper, wo sie sich in ihrer Composition dem geistlichen Stil am meisten nähert,

doch immer wieder in das Parlante des sogenannten Kammerstils ausweicht, und seine musikalischen Figuren darnach gestaltet, so daß hier auch der Vortrag nothwendig und noch bestimmter derselben Richtung zu folgen hat; denn es würde nur Ironie, oder ein Herabziehen eines höheren Bewußtseyns des Göttlichen in die Sphäre äußerlich gestaltender Nachahmung, oder auch umgekehrt wieder eine falsche Ostentation und eitle Erhebung des Dramatischen über sich selbst seyn, wenn es sich anmaßte, die Uranschauungen des Göttlichen, welche vorherrschend das Oratorium zu gestalten hat, durch den Conflict dramatischer Schaustellung, welcher hier unvermeidlich bleibt, tief, würdig und wahr ergreifen zu wollen. Die Meister auf beiden Gebieten der Tondichtung, so in den Oratorien die Heroen Sebastian Bach und Händel, wie in dem Opernstil der trotz aller modernen Leistungen der Musik noch immer unerreichbare Gluck, haben mit einem so überlegenen Bewußtseyn diese Kunstgestaltungen hindurchgeführt, daß auch die ausübende Kunst gerade an ihren Leistungen der Art die größte Meisterschaft sich errungen, und die höchste Schöne derselben zur Anschauung gebracht hat. — Es tritt aber in der scenischen Darstellung der Oper, abgesehen von alle dem, was sie mit dem Drama überhaupt gemein hat, als das wesentlichste Element der Darstellung die Musik selbst ein; innig und tief bewegt in den Cantilenen, kräftig und kühn in den Chören, reich und mannigfaltig erregt, aber auch wohlgemessen und das höhere Ethos der Sitte bewahrend selbst durch die ungestümsten Momente der Leidenschaft hindurch in den Recitativen, feurig und seelenvoll im Schwunge der Rhythmen, vermag hier das geflügelte Wort des Sängers im Ideale zu gestalten, und vollendet seine Schöne nicht, indem es sich anschmiegt an die begleitende Instrumentalmusik, sondern vielmehr diese zu sich emporreißend, und sich dagegen dem Gesang und Spiel der Mithandelnden selbst in den Widersprüchen der Grundstimmung innig anschmiegend, und zugleich in der Mimik des Wortes diese höhere Lebendigkeit der Begegnung, wie die gesteigerte Energie der innern Stimmung durch eine nachhaltigere Rhythmik der

Bewegung, wie durch ein innigeres, seelenvolles Spiel der Geberden frei und freudig bekundend. Wie sehr aber die Vokalmusik die Instrumentalmusik zu sich heraufzieht, so liegt umgekehrt in dieser, durch ein klares, geistvolles, sinniges und wohldurchdachtes Spiel dem Gesange selbst zu begegnen, seine Momente noch freier zu entwickeln, und freudiger selbst zu tragen, und in sich wieder einzuladen zur freundlichen Ruhe, so wie zugleich alle Uebergänge zu vermitteln und die Handlung selbst vorzubereiten. Daher die Ouvertüre, so wie die Zwischensätze ein durchaus wesentlich vermittelndes Glied der Handlung selbst werden, und nie ohne den innigsten Zusammenhang mit dieser bestehen können. Aber damit ist in ihnen noch keineswegs die Schönheit zur Anschauung gebracht, daß sie in rascher aber klarer und verständiger Entwickelung die Momente der Handlung in Anspielungen auseinanderlegen und fortleiten, und die Tendenz und die herrschenden Weisen der dramatischen Dichtung präludiren, sondern daß sie markig und geistvoll in ihnen aufrauschen, und das Element der musikalischen Begeisterung hier überall frei machen; und so hat auch der Vortrag hier durchaus diesen Grundcharakter der instrumentalen Vermittelung durch und durch festzuhalten, und zur Darstellung zu bringen, damit auch hier die Schönheit zur Schönheit der Handlung selbst werde, indem sie sich in der kühnsten Begeisterung der Töne mehr für sie als über sie ausspricht. — Da bei der dramatischen Handlung der Oper, wie gezeigt, doch immer wieder die Situation eine wesentliche Ergänzung derselben bleibt, indem sie zugleich das Subjective der Stimmung mit dem Objectiven der Handlung inniger vermittelt, und den Glanz des Phantasiereichen steigert, welches die Oper wegen der erregteren Stimmungen des Gemüthes, die sie entfaltet, gern an sich trägt, so wird auch die Tanzkunst in der reizenden Mannigfaltigkeit und zugleich reichen Beweglichkeit der Situationen, die sie darbietet, ein Vermittelndes für die dramatische Handlung der Oper, und zugleich einen anmuthigen Ruhepunkt der Handlung selbst; doch muß sie hier nothwendig aus der dramatischen Handlung hervorgehen, wenn sie nicht als bloß äußeres Beiwerk

und nur flüchtig angeknüpftes Intermezzo erscheinen soll; nur daß sie auch in ihrem nähern Zusammenhang mit der Handlung als ein streng sich unterordnendes Glied derselben sich kund zu geben hat, sonst zerstreut sie nur die Poesie der Handlung, wie die musikalische Einheit des Ganzen; aber freilich daß sie sich mit Lust und Liebe dem Ganzen anfüge, und in allen ihren Situationen und Rhythmen zu demselben aufspiele, und es in sinnvollem Reize selbst noch reizender mache, nur dadurch wird sie auch erst ein wesentlicher Theil von der Schönheit des Ganzen. Wenn hier die Tanzkunst durchaus nur in bestimmter Abhängigkeit von dem Ganzen sich geltend zu machen hat, so tritt sie dagegen auch in dem Ballet als selbstständige scenische Kunst hervor, der sich die andern fügen, nur daß sie dann ohne das Wort ihre Eigenthümlichkeit entfaltet. Dann tritt aber die Pantomime an die Stelle des Wortes, und spricht in Blick, Geberde, Haltung und Bewegung die dramatische Idee aus, welche hier der Handlung zu Grunde liegt, und die rhythmische Bewegung des Tanzes bildet erst die zweite Seite dieser dramatischen Einheit, die aber freilich als das bewegtere Element in der Entfaltung der Handlung die überwiegende ist. Es ist nicht nöthig, über das Wesen des Ballets und seine Schönheit noch etwas weiter hinzuzufügen, da es sich theils aus dem über die scenische Darstellung überhaupt Gesagten, so wie aus der früheren Darstellung der Eigenthümlichkeit des Tanzes leicht ergiebt; nur dieß sey noch hervorgehoben, da es hier die Künste der Bewegung im Lichte sind, welche als das Ueberwiegende die dramatische Idee des Ganzen tragen, und in Mimik und Tanz in höherer geistiger Lebendigkeit ausstrahlen, so ist es auch vor allem das Reizende, Phantasiereiche und Glänzende, welches hier in dem gesammten Kreise der darstellenden Künste gegeneinander zu treten hat, und im freien Spiel seiner Begegnung die Schönheit des Ganzen entfaltet, und selbst die Musik muß diesen Reiz der Phantasie und dieses Streben des Tones Glanz zu werden, ausdrücken, und in ihm die Rhythmen des Tanzes und die Gewalt seiner Mimik nur noch kühner und siegesfroher erwecken. Eben so

muß aber auch die leitende Idee der dramatischen Handlung von diesem Geiste beseelt seyn. Daher ist es als Handlung vor allem das Mythische, Romantische und Idyllische, welches in seiner innigeren Verknüpfung mit der Phantasie in der Mythe als allegorisch bedeutungsvoll, in dem Romantischen als phantastisch sinnreich, so wie in dem Idyllischen als ideale Natürlichkeit, und in dem Reiz des Naiven zwischen Wahrheit und Dichtung träumerisch süß und ergötzlich hin und her spielend zur Darstellung gelangt, während in dem Grotesktanz die wilde humoristische Laune des Phantastischen in der Handlung sich hindurchsetzt. Da hier überall die leitende Idee der dramatischen Handlung immanent ist, so vermag auch so das Ballet in der Einheit eines in sich völlig abgeschlossenen Ganzen seine wesentliche Schönheit zu entfalten; dagegen, wo das Ballet nur eine interessante Auswahl des Mannigfaltigen wird, was die Tanzkunst bietet, wie in dem sogenannten Divertissement, da entscheidet alles die technische Gewandtheit und Anmuth des ausübenden Künstlers, und es ist vor allem die brillante Leistung von dieser Seite, welche ihm in dem Wetteifer der künstlerischen Kräfte die Einheit eines Ganzen zu geben vermag, indem hier die dramatische Handlung nur dadurch motivirt wird. In der regen Lebendigkeit dieses Wettstreits und kühner geistreicher Auffassung aller seiner Glanzpunkte spricht sich hier der Reiz und die Schönheit des Augenblicks aus.

Was so die scenische Kunst überall in künstlerischer Freiheit zu verknüpfen bemüht ist, und doch auch wieder in eine Mannigfaltigkeit des Künstlerischen auseinander treten läßt, das wird in noch freierer Wahl in dem Leben selbst, da wo es ein Gemeinsames der Schönheit auszusprechen strebt, auseinander gelegt, wie dies gerade das Volksfest in der Fülle seiner künstlerischen Vereinigungen auch am lebendigsten bekundet. Sang und Klang, Tanz und Aufzüge, Ehrenpforten und festliche Embleme, Schauspiel und Schaustück, Festglanz, Virtuosität und Bravour in dem ganzen Reichthum ihrer Mittel finden hier eine künstlerische Geltung, welche die Schönheit des Festes und die Bedeutung desselben hervorhebt;

aber so bunt hier auch vielleicht eine Erscheinung die andere drängt, schauende und sich schauen lassende Massen des Volkes in Ordnung zusammen ziehen und wieder in Unordnung sich lösen, es giebt eine leitende Idee, welche dem Feste erst seine Bedeutung giebt, und die Bewegungen des Nationalsinnes zur größeren Gemeinsamkeit des Oeffentlichen hervorruft; denn bald ist es ein Fest des Sieges, oder wie die hellenischen Festspiele, ein siegreicher Wettstreit der edelsten Kräfte des Volks, der sich darin geltend macht, bald ein Ehrentag gefeierter Fürsten und Helden, oder die gewohnte Fröhlichkeit alt hergebrachter Ereignisse, die sich an den Festtag knüpfen, welche diese gemeinsame Feier erzeugen, und ihr die innere Einheit eines großen Ganzen geben; überdem sind es zugleich allseitige Bewegungen zu dem Ideal, was sich hier stets der Idee des Festes verknüpft, und bald in reinerer, bald in trüberer Färbung, aber immer doch zu einer gemeinsamen Verherrlichung des Tages aufstrebt, und so eine vielseitige Aufregung des Lebens hervorruft, die eigenen Bewegungen zu dem Ideal in höherer Schöne vollendet zu sehen, und darin sich eben so wohl des Tages zu erfreuen, wie ihn zugleich desto herrlicher zu machen. Daher haben die Ordner solcher Feste immer den Glanz und die Herrlichkeit der schönen Künste zu Hülfe zu nehmen sich genöthigt gesehen, um eben so wohl den Volksgeist selbst, wie die Bedeutung des Tages noch festlicher emporzutragen. Das Wesentliche jedoch in der Vereinigung der Künste, welche hier eingreift, kann keineswegs darauf gerichtet seyn, die Bewegungen des Volks selbst und ausschließend zu denen der Kunst zu machen; dies würde den tieferen Geist des Festes zerstören, und die Gemeinsamkeit des Volkslebens wieder zu der gewohnten Einseitigkeit des alltäglichen Lebens, wenngleich nicht auf alltägliche Weise, zurückzuführen; vielmehr kann die Kunst nur überall den freien Bewegungen des Wunsches, der Neigung und der innern Sammlung oder äußern Zerstreuung großartig begegnen. So ist es daher vor allem das Ueberraschende, wodurch sie hier die Ansprüche des Volkes zu überbieten hat, denn dadurch reißt sie erst zur Bewunderung hin, welche hier selbst

die großartigste Theilnahme des Volkes auszusprechen vermag; aber daß sie überrasche, ist es nicht genug, daß die Kunst nur blende, oder zum Genuß des Vergnügens verführerisch einlade, dadurch macht sie die gemeine Ansicht des Lebens selbst geltend, sondern daß sie in allem Reiz, den sie entfaltet, die Idee des Festes tief und großartig aufzeige, und so zu einem höheren geistigen Spiel zwischen Idee und Ideal einlade; und so ist es deshalb zugleich das Imposante, was hier die Kunst nothwendig in sich aufnehmen muß. — Aber auch die harmlose, freundliche Seite des Lebens hat sie zu berühren, wenn sie selbst nicht einseitig werden soll; deshalb ist es zugleich das Sinnige und Sinnreiche, humoristisch Launige und kräftig Frohe, was sie in den Kreis ihrer Gestaltungen zu ziehen, und darin dem Volksgeist zu genügen hat, ohne auch hier die Richtung nach dem Ideal aufzugeben, und so zugleich den Volkssinn über sich selbst emporzutragen. Es würde zu weit führen, in den einzelnen Künsten aufzuzeigen, wie sie sich dieses Standpunktes der künstlerischen Thätigkeit zu bemächtigen habe, oder auch wie die einzelnen Künste diese Aufgabe in der Wirklichkeit lösen. Nur dieß ist wesentlich, daß sie auch hier ihrer Gemeinsamkeit sich bewußt werden, nicht in so fern, als sie äußerlich gleichzeitig und sich nahe gebracht die Verherrlichung des Festes vollenden, sie würden so leicht eher Verwirrung als Uebereinstimmung hervorrufen können; sondern indem sie sich der Idee des Ganzen in ihrer tieferen Bedeutung bemächtigen, und jede in der Begeisterung des Ideals zu ihr aufspielt, und auf den Punkten ihrer größeren Vereinigung in gleicher Innigkeit und Freundlichkeit eine der andern begegnet, überall in ihr die eigenen Bestrebungen ehrend.

So hat die Kunst den Kreis ihrer Entwickelungen des Schönen vollendet, indem sie das, was sie einzeln und gemeinsam in sich selbst zur freien Gestalt erhob, auch wieder der Fülle des schaffenden Lebens weihte, aus dessen Tiefen es aufstieg; aber die tiefere Lösung ihrer selbst erlangt sie nicht da, wo sie, mit der Mannigfaltigkeit des Lebens in ein reiches reges Spiel tretend, dem Reize derselben erliegt, sondern wo

sie die reiche Fülle des Lebens wieder über die Mannigfaltigkeit des äußeren Daseyns emporträgt zu den Urbewegungen des Geistes, von welchem erst alles Leben ausgeht. Dies aber erlangt sie nur in dem Anschaun des Göttlichen selbst, und indem sie sich der Herrlichkeit desselben hingiebt. Deshalb ist es da, wo die schöne Kunst in einem großen Verein ihrer Kräfte und Mittel sich der Totalität dieser Bestrebungen weiht, nur die öffentliche Feier des Gottesdienstes, in welcher diese Richtung der Kunst ihre volle Lösung erhält. Die Baukunst erhebt hier ihre Räume zur Ahnung und zur Vergegenwärtigung des Göttlichen selbst, Gemälde und Bildsäule sprechen hier bald symbolisch bedeutend und mythisch, bald in mystischer Bezeichnung der Thatsache und ihrer Persönlichkeit jene Richtung auf das Göttliche im Einzelnen noch bestimmter aus, und der feierliche Schmuck der Gewänder, die Opferdüfte des Weihrauch, Gesang, Saitenspiel und festliche Tänze, oder Umzüge vollenden die Herrlichkeit der gottesdienstlichen Feier. Aber wie die Naturreligionen in ihrem Wesen und Dienste einen Gegensatz gegen die ethischen bilden, so auch hier; nur unfrei und in einzelnen großen Andeutungen vermag die Naturreligion die Herrlichkeit des Göttlichen auszuprägen, welches ihr selbst zur Mannigfaltigkeit wird, und in ihren Vermittelungen der Intelligenz hält sie an dem die Sinne Rührenden und menschlich Großen allzusehr fest; und so ist hier die gottesdienstliche Thätigkeit der Kunst allerdings einer reichen Mannigfaltigkeit schöner Gestaltungen fähig, aber sie vermag nicht die innersten Tiefen des Göttlichen selbst zu ergreifen. Daher ist sie selbst da, wo das Ideal mit der Idee in innigere Wechselbeziehung tritt, eben weil die Idee nicht durchgedrungen ist zu der geistigen Tiefe und absoluten Freiheit des Göttlichen, entweder nur auf das furchtbar Erhabene, oder die Verklärung des Glänzenden gerichtet, und ruht aus in den Künsten des Lichtes, und in dem bilderreichen Glanz des dichterischen Wortes; aber es wird nun der religiöse Dienst vorherrschend ein Ausdruck der Kunst, und findet in ihr erst seine Vollendung, so daß, wie in der Blüthenzeit der Hellenen, Religion

und Kunst hier ganz identisch werden. Umgekehrt verhält es sich mit den ethischen Religionen; gegenüber dem Naturdienst und seiner Vermischung mit dem Ethischen streben sie die ganze Bildlichkeit der Kunst von sich abzuwehren, und die schöne Kunst wird hier nur zum freundlichen Mittel die Aeußerlichkeit des göttlichen Dienstes zu sichern, statt ihm selbst zu huldigen. Dagegen auf demjenigen Standpunkte des Ethischen, wo dieses wieder von seinen eigenen Beschränkungen sich freimacht, und sich nicht blos selbst an das absolute Ethos des Göttlichen hingiebt, sondern auch alle Vermittelungen des Daseyns nur in ihm auflösen, und von da aus erst dem Leben wiedergeben möchte, also da wo es recht eigentlich das dienende Princip des Göttlichen wird, sehen wir mit dem Herrlichsten, was das Leben bietet, auch die Künste des Schönen, und in ihnen das Ideal in seiner ganzen Erfüllung in dieser absoluten Bewegung zu dem Göttlichen hinstreben, selbst nur durch jenes und aus jenem das Leben wieder verherrlichen wollend. Der kirchliche Dienst der Christen ist reich an solchen großartigen Gestaltungen der Kunst, und während die älteren Gesammtkirchen, wie die griechische und die katholische in ihren Missalien, Antiphonien, Prozessionen, Heiligenbildern und geistlichen Liedern, in Musik, Malerei und Architektur besonders zu der mystischen Anschauung und Ahnung der Allgegenwart des Göttlichen erheben, und selbst der Glanz nur als Symbol des Göttlichen leuchtet und zu ihm aufsehnt, ist es in den neuern evangelischen Kirchen vor allem das Wort, welches nicht blos die Wahrheit der Auslegung, sondern auch die ideale Begeisterung der Kunst in sich zu tragen hat, ihm dient auch die Architektur der Räume, wie sehr sie auch sonst die Idee des Göttlichen verherrliche; und das kirchliche Lied bei aller Tiefe und Fülle seiner musikalischen Weise giebt selbst das Kunstreiche seiner Führung so weit auf, als es, ohne die Kunst in ihr Zerrbild zu verwandeln, möglich ist, damit das Gemeinsame des Wortes desto herrlicher in ihm aufleuchte. Nur an besonders festlichen Tagen der Kirche erhebt sich auch hier die Weise desselben durch eine kunstreichere Vermittelung des musikalischen Elements zu größerer Herrlichkeit des augen-

blicklichen Dienstes, aber immer bewahrt es auch hier dem Wort seine höhere Stelle, und wie erhaben und hehr auch der gothische Dom in seiner ernsten, alterthümlich mystischen Herrlichkeit zu heiligen Ahnungen des Göttlichen einlade, das Wort giebt ihm auch hier erst die höhere Weihe. Aber auch so ist es nicht das gesteigerte rednerische Moment der äußeren Kunstfertigkeit in Bild und Gleichniß, in Ton und Geberde, welches dem Worte genügt, sondern, ergriffen von der Macht der Idee und den Uranschauungen des Göttlichen und seiner Andacht, ist es der Geist des Göttlichen selbst, welchen das Wort zu tragen und zu verkündigen hat, und das Ideal kann nur theilnehmend an diesen innersten Bewegungen des Geistes Urschöne des Gedankens und seiner That seyn, wie dieser in Lehre und Weissagung Heiliges kund macht, und doch auch selbst wieder sich an das Göttliche hingiebt; alles andere seiner äußeren Bewegung wird hier Gabe, nicht Absicht, natürliche Folge jener tiefen geistigen Erregung, nicht kunstreicher Ausdruck derselben, und nur vor dem auch äußerlich Unschönen mag es noch bewahren, weil es auch dadurch dem Urquell seiner Begeisterung näher führt. So ist hier das Wort, wie es die Entfaltungen der schönen Kunst begann, auch letzter Heimgang derselben wieder in die Tiefen des Geistes, aber freilich nicht blos als ein gesprochenes, oder zugleich auf den Flügeln des Liedes getragen durch den Ton, sondern auch noch dabei in dem, was es als unaussprechliches andeutet in der idealen Fülle seiner Begeisterung. Dorthin weisen hier alle tieferen Bewegungen der Kunst, das Ueberschwengliche, Unermeßliche und Unendliche ist es, aus welchem hier der Geist in seinen Formen der Kunst noch aufspielt, und zugleich wieder in dem Gehalt des Wortes und in seiner Klarheit des Göttlichen eine höhere Fassung erhält, während er in dem Ton hier ganz in unendlichen Ahnungen sich hingiebt. Ob ein kirchlicher Dienst seyn werde, welcher die widersprechenden Richtungen der einzelnen kirchlichen Vereine auch in den Bewegungen der Kunst noch tiefer eine, wir wissen es nicht, das Lied des Seraph, die Lobgesänge der himmlischen Heerschaaren, und die Verwandlung des Glau-

bens in das Schaun, sie gehören dem Dienste der unsichtbaren Kirche an; aber wie dem auch sey, dort hat die Kunst selbst ihr Ende erreicht, wiedergeboren in eine höhere Art zu seyn; denn es ist nicht der Geist in seinen verklärteren Formen, der Geist, wie er in der Urpoesie seines Daseyns dem Unerschaffenen entgegenjauchzt, der die Kunst des Schönen gestaltet, sondern der Geist wie er die harte Wirklichkeit des Daseyns schöpferisch thätig überwindet und heraufbildet in das Ideal. Genug daß er selbst großartig und herrlich den Weltgesetzen des Göttlichen diene, genug daß er in dem höheren Dienst des Göttlichen zu seiner Urschöne hinüberschaue, aber noch mehr, wenn er es in den Bestrebungen seiner Kunst nie vergißt, daß er nicht der Sclaverei der flüchtigen Begier und der gemeinen Lust des Daseyns diene, sondern in der treuen Vollendung des Ideals auch das Leben zu der Urschöne des Göttlichen erhebe.

Berlin, gedruckt bei A. W. Hayn.

Verbesserungen.

Seite	31	Zeile	12	v. u.	statt	seinem lies seinen
″	76	″	13	″ o.	″	ihn l. ihr
″	152	″	17	″ o.	″	abgesehen, l. abgesehen
″	234	″	12	″ o.	″	er alles, mit l. er, alles mit
″	321	″	2	″ o.	″	Θεσπεσίον l. Θεσπέσιον
″	360	″	14	″ o.	″	ihnen l. ihr
″	387	″	20	″ o.	″	die Darstellung l. der Darstellung
″	393	″	11	″ o.	″	der Gedanken l. des Gedanken
″	418	″	20	″ o.	″	Vegeisterung l. Begeisterung
″	419	″	8	″ o.	″	die es l. dies
″	500	″	13	″ u.	″	die wie l. wie die
″	509	″	4	″ o.	″	schöpferisch, kühne l. schöpferisch kühne
″	519	″	1	″ u.	″	Gestalt l. Gestal-
″	520	″	15	″ o.	″	ohne l. , keine ohne
″	533	″	12	″ o.	″	dieser l. dieses.
″	540	″	12	″ o.	″	Mitte l. Mittel.

Deacidified using the Bookkeeper process.
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Dec. 2004

PreservationTechnologies
A WORLD LEADER IN PAPER PRESERVATION
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111